



TRABAJO DE FIN DE GRADO

« *Carmen*, du récit au mythe »

Autora: Andrea SOTO-PAMPARÁ

Tutora: Mercedes TRAVIESO-GANAZA

GRADO EN ESTUDIOS FRANCESES

Curso Académico 2020-2021

Fecha de presentación: 24/05/2021



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ**

Index

1. Introduction	1
2. L'élaboration d'un récit.....	4
2.1. <i>L'Espagne de Mérimée</i>	4
2.1.1. Le goût pour l'exotisme.....	4
2.1.2. L'exotisme espagnol.....	6
2.1.3. « Un vieil amoureux de l'Espagne »	7
2.2. <i>À la genèse de Carmen</i>	10
2.2.1. <i>Lettres d'Espagne</i>	11
2.2.2. Les légendes populaires et les anecdotes de Mme de Montijo.....	16
3. Un récit transmué en mythe	20
3.1. <i>Du récit à l'opéra, de Mérimée à Bizet</i>	20
3.2. <i>Vers une définition de 'mythe'</i>	23
3.2.1. Un adjuvant inespéré : un narrateur ambigu.....	24
3.2.2. De la couleur locale aux valeurs universelles.....	25
3.3. <i>La portée universelle des personnages</i>	27
3.3.1. Le mythe de la femme fatale	28
3.3.2. Jalousie et mort : Don José ou l'histoire d'une déchéance.....	36
4. Épilogue : réception de <i>Carmen</i> en Espagne	42
5. Conclusion	45
6. Bibliographie.....	47

« *Carmen*, du récit au mythe »

Andrea Soto Pampará

Universidad de Cádiz

Resumen

Descubrir las circunstancias por las que un relato corto, *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée, se ha convertido en un referente mundial, en un mito que demuestra aún su pervivencia en pleno siglo XXI, será el objetivo fundamental de este trabajo. En este intento, analizaremos la novela, centrándonos, en un primer momento, en el proceso de génesis y elaboración del relato a partir de la fascinación que tuvo el autor por España, país donde se desarrolla la obra. En segunda instancia, reflexionaremos sobre la transformación del relato en mito a partir de su universalización y del análisis del comportamiento de sus protagonistas.

Palabras clave: Carmen, mito, exotismo, estereotipos.

Résumé

Découvrir les circonstances qui ont contribué à la transformation d'une nouvelle, *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée, en référent mondial, en un mythe qui exhibe encore sa persistance au cours du XXI^e siècle, ce sera bien l'objectif de notre travail. Dans cet effort, nous aborderons tout d'abord le processus génétique et l'élaboration du récit à partir de la fascination de l'auteur pour l'Espagne, pays où tient lieu l'histoire. Puis, le travail proposera une réflexion sur la transformation du récit en mythe à partir de sa mondialisation et de l'analyse du comportement de ses personnages.

Mots clés : Carmen, mythe, exotisme, stéréotypes.

« *Carmen*, du récit au mythe »

1. Introduction

Deux siècles après sa publication, l'œuvre de Prosper Mérimée *Carmen* (1845) continue d'avoir aujourd'hui un grand impact sur les arts visuels, la musique, la mode et même sur les annonces, étant ainsi connue parmi les citoyens du monde tout entier. Ayant la première adaptation lyrique de la nouvelle, celle de Georges Bizet (1875), contribué à la répercussion internationale du récit, l'influence de cette œuvre a été immense et perdure de nos jours. Dans le cas de l'Espagne, tout le monde connaît son intrigue, son exubérante protagoniste féminine ou les chansons composées par Bizet, qui sont fréquemment écoutées et adaptées. Mais, comment tant d'années plus tard cette histoire est-elle toujours aussi remarquable dans notre culture et dans bien d'autres ? En d'autres termes, comment le récit de Mérimée, créé à partir des personnages stéréotypés, s'est transmué en mythe universel ?

Découvrir les influences qui précèdent et justifient l'élaboration du récit devient donc l'une des bases fondamentales pour analyser la genèse de ce qui sera un mythe universel. Les voyages de Mérimée en Espagne, ses amitiés, sa fascination et ses obsessions pour ce pays font partie inhérente à l'acte créatif. C'est ainsi que ce travail examine dans son premier grand chapitre les conditions, les détours, les anecdotes qui ont contribué à la création du récit de *Carmen*, proposant une contextualisation qui justifie le choix de l'Espagne comme cadre d'action de l'œuvre et étudiant les voyages et les expériences de Mérimée dans ce pays.

Cette recherche ne pourrait être complète, à notre avis, sans le support de la lecture complémentaire de son œuvre *Lettres d'Espagne*, que nous avons de telle sorte incorporée comme *corpus* d'étude. Ces lettres rédigées initialement entre 1830 et 1833 rendent bien compte des aventures espagnoles de son auteur et aident à la configuration des clichés qui seront développés plus tard dans *Carmen*. À travers sa correspondance, nous découvrirons des informations, des rencontres, des lectures ou anecdotes de voyages qui trouveront sa transformation postérieure dans le contexte de la fiction

narrative : ses commentaires sur l'Espagne, sur ses coutumes et ses habitants acquerront un poids fort influent sur l'histoire de la jeune gitane sévillane.

Mais le tout petit récit —de moins de 100 pages—, appuyé (comme notre premier chapitre découvrira) sur l'alliance des stéréotypes et d'un exotisme local un peu maniéré, devient vite une histoire universelle et ses protagonistes des mythes à portée mondiale. La seconde partie de cette analyse s'efforcera d'étudier cette transformation du récit en mythe. Bien que l'entreprise s'avère difficile, nous aborderons tout d'abord l'effet amplificateur de son succès à partir de l'adaptation lyrique de la nouvelle par l'opéra de Bizet (1875) ; cette comparative nous fournira l'occasion de mettre en parallèle la diégèse narrative et l'intrigue de l'opéra, principale source de diffusion mondiale de l'histoire de *Carmen*.

Mais puisqu'on parle de 'mythe', il paraît pertinent de s'attarder à une toute petite définition du terme, qui nous permettra de mieux analyser la conversion du récit en mythe. Étant donné que ce concept a suivi toute une évolution le long des siècles, qu'il a eu donc des dénotations différentes, nous avons opté par une définition large, par un concept de 'mythe' lié à la représentation de la condition humaine et aux sentiments les plus ordinaires, pouvant ainsi toucher la population mondiale dans son ensemble. C'est pourquoi l'analyse du comportement des personnages devient également approprié. Il faut approfondir l'étude de leur attitude afin de dévoiler ses instincts de base —mêmes instincts que tous les êtres humains possèdent—, car ils permettent l'identification inconsciente des lecteurs avec les protagonistes et, à son tour, la conversion du récit en mythe universel.

Les personnages principaux portent donc l'objet mythique de l'œuvre. D'une part, la protagoniste féminine sera décrite en tant que figure déjà mythique. Elle est d'ailleurs construite sur un stéréotype mythique, celui de la femme fatale dont Mérimée a effectivement profité pour obtenir un plus grand succès. L'identité de femme fatale liée à celle d'une cigarière andalouse et gitane crée une figure courageuse, indépendante et puissante, ce qui lui permet d'élever son pouvoir devenant ainsi un archétype universel. D'autre part, le comportement du personnage masculin, plus faible et à la fois violent car il se laisse aveugler par son objet de désir (Carmen), sera analysé contrastant avec l'attitude de la gitane afin d'exposer une vision contemporaine. Carmen représente des valeurs qui, bien qu'à leur époque étaient avancées et intrépides, sont

contemporaines dans notre société ; alors que, si l'attitude de Don José a été vue comme celle d'une victime conduite vers le mal, elle pourrait être maintenant considérée machiste et trop violente.

Vu que l'Espagne a été le pays dans lequel le gage de réussite était mineur dû à l'exagération des clichés espagnols mis en scène (notamment par la version lyrique de Bizet), nous soulignerons la réception de l'œuvre de *Carmen* dans ce pays en guise d'épilogue dans le but de démontrer la persistance du mythe et donc de l'universalisation de l'histoire.

Toute petite, j'ai été passionnée de la danse classique ; elle constitue toujours aujourd'hui une partie fondamentale de ma vie et de mon éducation sentimentale. En fait, la première approche que j'ai eue envers l'histoire de *Carmen* a été la pièce de ballet, inspiré et chorégraphié à partir de la version théâtrale —possédant ainsi la musique de Bizet— et non de la nouvelle de Mérimée, comme c'est généralement le cas des adaptations contemporaines. Étant encore petite, j'étais déjà fascinée par l'attitude forte et brave de sa protagoniste, la confiance et la sécurité qu'elle dégageait sur scène : n'importe quelle danseuse voudrait interpréter le rôle tellement remarquable et admiré qui constitue ce personnage. La fascination enfantine que j'ai sentie pour la figure de Carmen grâce au ballet m'a motivé, dans une large mesure, à approfondir mes connaissances sur l'œuvre et sa véritable origine : la nouvelle de Mérimée.

2. L'élaboration d'un récit

Les *Lettres d'Espagne* ainsi que la révision de la biographie de Prosper Mérimée nous permettront de puiser les influences et les points d'ancrage servant à l'élaboration de cette petite histoire devenue universelle. Nous consacrerons ce premier chapitre à recueillir et à analyser le germe, les nécessités et les pulsions qui ont conduit Mérimée à la création de 'sa' *Carmen*.

2.1. L'Espagne de Mérimée

De même que d'autres auteurs français du XIX^e siècle, Prosper Mérimée s'est senti très attiré par l'Espagne et sa culture. Ainsi, des critiques comme Francisco Ramón-Trives et Paula Préneron-Vinche (2006) ont constaté que, dès sa jeunesse, il s'intéressait à la littérature espagnole, surtout au théâtre de l'Âge d'Or et tout particulièrement au roman de Miguel de Cervantes, *Don Quichotte*¹. Son penchant pour cette nation augmentera le long des années en raison de divers facteurs historiques et sociaux de la société française et de sa propre biographie. Cette fascination a été le berceau de l'élaboration d'un récit qui réunit ses passions, ses influences et ses propres expériences dans un pays considéré pour les Français de l'époque comme 'exotique' et qui, par voie de conséquence, était très en vogue à cette période.

2.1.1. Le goût pour l'exotisme

Les jeunes Français du premier tiers du XIX^e siècle étaient envahis par ce « mal du siècle » que Chateaubriand avait très bien décrit, et qui se caractérisait par un sentiment d'ennui que Mérimée lui-même a avoué ressentir dans une de ses lettres à Stendhal : « Que le temps où nous vivons est plat et sot malgré tous les bouleversements qui arrivent ! » (in Stryiński, 1989 : 7). Les auteurs romantiques cherchaient donc ailleurs des fortes émotions (la passion et même la violence ou la terreur), qu'ils ne retrouvaient plus en France ; ils avaient besoin d'élargir leurs horizons pour trouver de nouveaux endroits qui leur procureraient ces sensations disparues dans leur pays natal.

¹ « Mérimée [...] no olvidará el *Quijote* al escribir su novela [*Carmen*] y recordará también *La Gitanilla*, del mismo autor, para algunas escenas » (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 43).

Dès la publication du *Grand Tour* (1670), s'était mis à la mode le voyage culturel : tous les jeunes français appartenant à des familles aisées partaient à la quête des racines historiques et d'un apprentissage artistique — « Plus qu'aucune autre époque, le XIX^e siècle eut un goût marqué pour l'exotisme. Par force, par intérêt ou par soif d'aventures, les Français, longtemps sédentaires, voyagent de plus en plus nombreux hors d'Europe » (Carlier, 1988 : 208). Tout d'abord, ils ont opté pour visiter l'Orient et la Méditerranée, d'une part, parce que leur regard était, en bonne partie, déterminé par la distance de l'exotisme ; d'autre, parce que « la conviction qu'il n'existe pas de civilisations supérieures à d'autres » (Carlier, 1988 : 208), les a amenés à vouloir se familiariser avec les mœurs des peuples inconnus.

L'Orient a particulièrement retenu leur attention, d'un côté parce que, au niveau politique, il était assez présent en France par la « question d'Orient »² où la France défendait des intérêts contraires à ceux de l'Angleterre et de la Russie. De l'autre, les jeunes Français étaient attirés par la sensualité et la liberté qu'ils espéraient y trouver, des expectatives créées par la traduction d'Antoine Galland de l'œuvre *Les Mille et Une Nuits* (1704) qui a fait bien voler l'imagination (cf. Geronimi, 2006). En effet, le conteur a transmis dans ce livre un idéal oriental qui pourrait avoir suscité la curiosité des romantiques :

L'Orient qu'il décrit est un Orient merveilleux. L'émotion esthétique qu'il a ressentie lors de ses voyages s'est combinée au choc des découvertes liées à ses pérégrinations érudites. C'est en cherchant les villes disparues et la civilisation démantelée de la Grèce antique que ce voyageur a découvert un autre monde, celui de l'Orient. (Geronimi, 2006 : 13)

Les Français et, plus précisément, pas mal d'écrivains sont partis vers l'Orient à la recherche de ces idéaux, afin de capturer ces nouveaux paysages qui semblaient créer tant d'émerveillement. C'est pourquoi, il y a plusieurs œuvres d'inspiration orientale de différents auteurs dans cette période, telles que *Les Orientales* de Victor Hugo (1829) ou *Voyage en Orient* de Lamartine (1835). Bien sûr, Mérimée a aussi voyagé à Constantinople, un périple qu'il n'oubliera jamais. Cependant, les expériences n'étaient pas toujours satisfaisantes : certains d'entre eux seront déçus visitant ces terres, comme c'était le cas de Gustave Flaubert, qui considérait qu'elles étaient tout aussi ennuyeuses

² Une série d'événements historiques dans lesquels les pays Européens ont tenté de contrôler les Balkans et la Méditerranée orientale au profit de leurs intérêts économiques.

que la France. C'est ainsi produit un phénomène appelé « l'exotisme désenchanté » (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 46).

2.1.2. L'exotisme espagnol

De sa part, la France et l'Espagne avaient entretenu des relations et étaient en contact permanent soit négativement (les « Cent Mil Fils de Saint Louis » étaient censés avoir été envoyés en Espagne pour défendre l'absolutisme de Fernando VII et ont fini par l'envahissement napoléonien de la nation), soit positivement : la sœur d'Isabel II s'était mariée avec le duc de Montpensier, fils du roi Louis-Philippe, ou que, en réaction à des situations de périls, les espagnols s'étaient constamment réfugiés en France, etc. À la désillusion de certains hommes de lettres lors de leur voyage en Orient s'est unie l'étroite liaison de leur pays et de l'Espagne. Les relations politiques et culturelles entre les deux pays s'étaient en outre améliorées vers l'année 1840, de sorte que cela a provoqué le désir de mieux se connaître, favorisant ainsi les voyages des Français en Espagne.

Mais, quelle a été la surprise de ces voyageurs lorsqu'ils y sont arrivés ? Ils ont découvert que « España tiene raíces moras » (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 52) et, plus que cela, l'Espagne possédait toutes les caractéristiques que l'Orient promettait à ces aventuriers : « En efecto, más cerca de Francia hay un país que posee todas las características del Oriente, es España, « le pays des songes » [...] tan nombrada y admirada en París » (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 49). Effectivement, ce pays voisin leur a offert de nouvelles perspectives, ainsi que la passion et la sensualité qu'ils cherchaient tenacement, grâce surtout à la présence des belles femmes et à leur caractère 'passionnel'. L'Espagne va bientôt devenir très populaire parmi les Français : « España está muy cerca, está de moda, y los clichés que circulan por París hablan de todo menos de tedio ; hablan de gente apasionada, de celos, de mujeres sin par » (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 50). L'Espagne est devenue ainsi l'« Orient » rêvé des Français du XIX^e siècle.

2.1.3. « Un vieil amoureux de l'Espagne »

Tous ces facteurs historico-sociaux ont marqué le goût de Mérimée, de même que ses propres intérêts et sa situation personnelle. En effet, en 1830, il venait de subir une déception amoureuse avec Mélanie Double (selon nous raconte Jean Canavaggio, 2016). Alors, il s'est décidé de s'éloigner réalisant sa première expédition en Espagne le 27 juin. Il y fera un séjour de sept mois, au cours desquels il a pu découvrir l'Andalousie, Valence et Madrid. Dans toutes ces régions, il a profité pour se documenter et s'imprégner de la culture espagnole, qu'il doit avoir vraiment aimée puisqu'il va retourner encore... six fois ! :

Como otros muchos escritores franceses del siglo XIX, Mérimée llega a España en busca de color local, de tipismo y de impresiones fuertes [...] también a él le cautiva la España caballeresca y siente como un flechazo de enamoramiento por este pueblo que acaba de descubrir. (Cantera Ortíz de Urbina, 2002 : 88)

Conformément aux arguments de Ramón-Trives et Préneron-Vinche, Mérimée adorait les citoyens espagnols et ses coutumes, qu'il a vu très différents à ceux de sa patrie. Il affirmait que les gens étaient aimables et admirait ceux des classes inférieures, qui étaient également très dignes —selon lui. Leurs traditions, comme les *corridos*, le fascinaient aussi car elles lui suscitaient des sentiments extraordinaires, ce qu'il a confessé dans une lettre dirigée au directeur de la *Revue de Paris* ; elle fera partie plus tard de son œuvre *Lettres d'Espagne*, réaffirmant son enthousiasme pour ce spectacle : « Aucune tragédie au monde ne m'avait intéressé à ce point » (*Lettres d'Espagne* : 9)³. Ce seront ces *Lettres d'Espagne* qui constitueront désormais l'essentiel de notre information concernant les opinions de Mérimée à propos de l'Espagne ; c'est bien pour cela qu'elles sont devenues une partie fondamentale de notre *corpus* d'étude.

À suivre sa correspondance, d'autres aspects qui l'ont également captivé étaient les vêtements, la peinture et la langue espagnole. Selon Marcel Bataillon (1948), la façon dont les femmes s'habillaient l'avait conquis en raison de l'utilisation d'une mantille, qui leur donnait un air mystérieux et séduisant. Fils d'un peintre et secrétaire de l'École de Beaux-arts de Paris, Mérimée s'est consacré à l'étude de la peinture espagnole visitant le Musée du Prado, duquel il a fait l'éloge⁴. En effet, il l'a même

³ Nous utiliserons désormais la référence bibliographique (*Lettres d'Espagne* : page) pour les citations extraites de *Lettres d'Espagne* (Paris : Casimiro, 2020).

⁴ L'article « Mérimée, Prosper » (Álvarez-Lopera s/d) publié sur la page web du Musée National du Prado met en évidence le goût de Mérimée pour la peinture espagnole et élargit les informations sur son étude à propos d'elle.

réservé l'une de ses lettres qui serait ultérieurement publiée dans son œuvre *Lettres d'Espagne*. Finalement, il a également fait un effort pour apprendre la langue⁵, l'utilisant à une certaine occasion dans sa correspondance :

En su correspondencia se da el caso de una carta a Manuel de Bofarull de fecha 26 de diciembre de 1846 redactada en español en toda su primera parte. Un español muy aceptable, aunque él mismo lo califica de 'malo' cuando la continúa en francés. (Cantera Ortiz de Urbina, 2002 : 91)

En fait, l'auteur insère pas mal d'hispanismes dans son œuvre *Carmen*, même s'il a besoin fréquemment des notes de bas de page pour assurer la bonne compréhension des termes. Cela rendait le lecteur français émerveillé de la « couleur locale précise et frappante » (Lagarde et Michard, 2003 : 348) qu'ils transmettent et lui assurait d'ailleurs la bonne réception de son œuvre —les hispanismes étant à la mode en France à cette époque (cf. Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006).

Lors de sa première visite, il a pu rencontrer des intellectuels, comme l'écrivain Estébanez Calderón, et des aristocrates de l'époque qui l'ont aidé à forger ses connaissances sur le peuple espagnol, nourrissant ainsi sa curiosité. Parmi les personnes avec lesquelles il a noué une plus forte amitié, c'étaient les comtes de Teba, puis de Montijo. En effet, il a connu Cipriano Guzmán Palafox et Portocarrero et son épouse María Manuela KirkPatrick, comtes de Montijo depuis 1834, ainsi que leurs filles Francisca et Eugenia en Andalousie. D'après Ramón-Trives et Préneron-Vinche (2006), Mérimée, qui était libéral, s'entendait assez bien avec Cipriano Guzmán, étant donné qu'il était un « francisé »⁶ actif et représentait l'aristocratie libérale. Mais l'écrivain a senti une prédilection par la comtesse qui lui racontait des fascinantes anecdotes sur ce pays qu'il adorait. Dans l'une de ses lettres à son camarade Stendhal, il a exprimé l'admiration qu'il ressentait pour cette femme, non seulement pour l'information qu'elle lui fournissait, mais parce qu'elle représentait elle-même le stéréotype andalou :

Je vous mènerai à mon retour chez une excellente femme de ce pays qui vous plaira par son esprit et son naturel. C'est une admirable amie, mais il n'a jamais été question de chair entre nous. Elle est un type très complet et très beau de la

⁵ « Mérimée fue uno de los escritores franceses que mejor llegaron a conocer nuestra lengua, gracias a sus repetidos viajes y a sus estancias a veces bastante prolongadas y con muchos contactos con españolas » (Cantera Ortiz de Urbina, 2002 : 91).

⁶ Cipriano Guzmán Palafox et Portocarrero avait combattu à Paris en 1814 et il avait été décoré par Napoléon I.

femme d'Andalousie. C'est la Comtesse de Montijo autrefois Comtesse de Teba dont je vous ai souvent parlé. (in Stryenski, 1989 : 50)

Malgré l'éblouissement qu'il éprouvait, Mérimée assurait qu'une relation charnelle entre eux n'avait jamais surgit à cause, justement, de son estime pour ces deux aristocrates, Cipriano Guzmán et Manuela KirkPatrick. Toutefois, lorsque le comte de Montijo est mort en 1834 —la même année où Mérimée a été nommé Inspecteur Général des Monuments Historiques en France—, il a reconnu (dans une autre lettre) avoir passé un séjour auprès de la comtesse, ses filles et d'autres invitées à la maison de campagne pendant son deuxième voyage en Espagne, après cette perte terrible. Il s'y croyait un « sultan » et ainsi l'exprimait dans sa correspondance... C'est pourquoi quelques critiques considèrent qu'il avait en réalité maintenu des relations intimes avec la comtesse, même s'il l'a nié plusieurs fois dans sa correspondance, comme il l'a également fait dans une lettre à F. de Saulcy, précisément, en 1840 :

En su carta [...] le dice que la Sra. De Montijo es una de las mujeres más amables que conoce, y afirma que es la amiga más segura y más abnegada, haciendo notar que es una mujer inteligente, una mujer —viene a decir, aunque de forma indirecta— de la que no se es ni se puede ser amante. (Cantera Ortiz de Urbina, 2002 : 86)

Qu'ils aient eu des relations sentimentales ou non, la question importante est que leur amitié et leur affection ont duré toute leur vie, impactant de façon remarquable sur les deux : « On sait l'importance des quatre cent trente-trois lettres à M^{me} de Montijo, la plus riche série, peut-être, de cette correspondance » (Bataillon, 1948 : 37). En fait, il ne faut pas oublier que Mérimée a 'conseillé' le mariage de la fille de Manuela, Eugenia de Montijo, auprès de l'Empereur Napoléon III, devenant ainsi l'Impératrice des Français (à 1853). La tendresse, pourrait-on dire 'paternelle' (selon Bataillon, 1948), qu'il avait pour cette fille était énorme, puisqu'il l'a vue grandir depuis son enfance. À son tour, Eugenia lui fera preuve d'une pareille affection, et lui offrira un poste de sénateur ; elle le protégera pour le reste de ses jours. En bref, cette amitié a été la plus significative par rapport à sa situation personnelle et professionnelle ; s'il n'avait pas voyagé en Espagne, il n'aurait pas rencontré la famille des Montijo, et sa vie aurait été très différente.

Mérimée a donc manifesté un solide attachement envers ce pays, ses mœurs et ses citoyens. En fait, Mérimée a vraiment participé dans la vie publique espagnole grâce à

ses connaissances et, en grande partie, grâce aux comtes de Montijo, ainsi qu'aux nombreux séjours dans cette nation : « L'intérêt passionné que Mérimée a porté à la vie publique espagnole n'est pas d'un pur spectateur. Il est d'un vieil amoureux de l'Espagne » (Bataillon, 1948 : 50).

2.2. À la genèse de *Carmen*

Au retour d'un long voyage dans le sud de la France en septembre 1845, Mérimée s'est trouvé économiquement défavorisé, au point d'avouer dans une lettre à son ami Ludovic Vitet qu'il a été forcé de publier une petite histoire afin de pouvoir acheter des vêtements : « dentro de poco, usted leerá un cuentecillo gracioso de un servidor, el cual se hubiera quedado sin publicar si el autor no fuera acosado por la necesidad de comprarse unos pantalones » (in Sentaurens, 2006 : 1). En réalité, ce 'conte', auquel il n'accordait pas beaucoup d'importance, faisait référence à sa mythique et universelle nouvelle, *Carmen* (1845). De cette façon, les critiques littéraires ont pu savoir que son chef d'œuvre a été le produit d'une littérature « nourricière » (soit disant, la réponse à une crise « vestimentaire » !).

Si cette déclaration semble déjà paradoxale, en raison du succès que cette œuvre connaîtra plus tard, la genèse 'anecdotique' de *Carmen* accentue sa légende. En effet, dans une lettre à la comtesse de Montijo, il a reconnu avoir utilisé l'une de ses anecdotes espagnoles qui l'ont tant ébloui et qu'il l'a écrite... en huit jours ! : « Acabo de pasar ocho días encerrado [...] escribiendo [...] una anécdota que me contó usted hace quince años y que yo temo haber malogrado » (in Sentaurens, 2006 : 2).

Les histoires que Manuela de Montijo lui racontait renfermaient les clichés espagnols à la mode au XIX^e siècle en France, ainsi que le caractère exotique qui prévalait chez les Français. Il a donc pensé qu'il serait efficace de s'inspirer de ceci, et même d'autres anecdotes de son amie la comtesse dans le but d'attirer l'attention des Français. Cependant, comme il l'a apprécié dans cette lettre, il n'était même pas sûr d'avoir exploité la valeur de l'histoire, et encore moins de son futur succès.

Bref, en mai 1845, Mérimée a écrit *Carmen* en huit jours à la suite d'une anecdote fournie par la comtesse de Montijo, et que, tout à fait ruiné (et ayant besoin de nouveaux 'pantalons'), il a dû la publier le premier octobre de la même année dans la *Revue des Deux Mondes*. La première question est évidente : ne faut-il que huit jours pour construire un mythe universel ?

2.2.1. *Lettres d'Espagne*

La réponse serait manifeste : impossible ! Réellement, la genèse de *Carmen* provient des séjours en Espagne de Mérimée au cours des dernières quinze années (1830-1845) et de la documentation collectée sur la culture du pays, plus précisément celle des gitans, liée bien sûr aux vives anecdotes de la comtesse. En fait, il parlait déjà en 1830 d'une jeune gitane appelée Carmencita :

Pierre Josserand observa que, en una carta consagrada a las brujas españolas y publicada en 1830 en *La Revue de Paris*, Mérimée habla ya de una gitanita de los alrededores de Murviedro, llamada Carmencita, « una chica guapísima, no demasiado morena », que no puede ser extranjera a la génesis de la novela. (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 26)

Ces lettres qu'il a échangées avec le directeur de la *Revue de Paris* ont été réunies quelques années plus tard, en 1833, sous le titre de *Lettres d'Espagne* ; ce volume recueillit l'essentiel de la correspondance maintenue entre 1830-1833 à propos de ses voyages et des notes prises en Espagne : « Mérimée rédige ces *Lettres* une fois revenu d'un périple initiatique de presque six mois qui lui donne l'occasion en 1830 de découvrir Vittoria, Burgos, Madrid, Tolède, Cordoue puis toute l'Andalousie avant un repli à Madrid et un retour jubilatoire par Valence et Barcelone » (Ozward, 2006 : 188).

L'information y collectée sur ses voyages et ses impressions lui ont sans aucun doute permis la rapidité de rédaction dont il fait exhibition. Il nous semble donc évident, à la découverte de ces lettres, qu'elles supposent l'antécédent de *Carmen*, et que la réécriture des clichés et des stéréotypes présente dans ces lettres constituera le germe de l'œuvre. Incorporer l'ouvrage *Lettres d'Espagne* comme corpus d'étude s'avère, à notre avis, bien justifié.

Lettres d'Espagne est, nous venons de le signaler, fruit des échanges épistolaires parmi Mérimée et le directeur de la *Revue de Paris* lors de sa première visite en Espagne en

1830⁷. Elles révèlent déjà son goût pour les sentiments forts et les personnages indomptables. Ainsi, apparues en 1833, *Lettres d'Espagne* est composé par cinq lettres, dont quatre développent les clichés et les stéréotypes qui seront présents dans *Carmen* des années plus tard ; il suffit de regarder leurs titres : « Les Combats des Taureaux », « Une exécution », « Les Voleurs » et « Les Sorcières Espagnoles »⁸.

Dans la toute première, il admet sa passion pour les *corridos* et confirme d'y avoir assisté à plusieurs reprises, bien qu'il s'agisse d'un spectacle mal vu par certaines personnes à cause de la barbarie exercée envers des animaux vulnérables. En effet, quelques critiques ont jugé Mérimée pour, dans un certain sens, faire apologie de la violence, le sang, la barbarie... même si, assurément, cette glorification était l'une des caractéristiques des auteurs de l'époque⁹. La tauromachie sera inscrite dans sa nouvelle à travers le personnage de Lucas, le torero dont Carmen 'tombe amoureuse', et qui lui permet d'insérer les lecteurs dans une arène. Selon Thierry Ozwald, le torero Francisco Sevilla aurait été le modèle pour caractériser ce personnage :

Le post-scriptum de la première lettre ainsi évoque sur le mode burlesque les dernières années de l'illustre « matador de toros » Francisco Sevilla, quelque peu ridiculisé pour sa démesure et son hystérie bravache : c'est de lui sans doute que procède le personnage de Lucas dans *Carmen*, ce torero fanfaron dont s'est éprise pour finir la gitane, « qui fait le joli cœur » dans les arènes de Cordoue mais ne tarde pas à être « culbuté avec son cheval sur la poitrine, et le taureau par-dessus tous les deux » (p. 985, *op. cit.*). (Ozwald, 2006 : 189)

Sa deuxième lettre parle à propos d'une exécution dont Mérimée avait été témoin, ainsi que du rituel typique qui l'accompagnait. Il constate ainsi sa friandise de tout voir pour bien connaître les coutumes espagnoles ; il considérerait, de telle sorte, qu'il ne pouvait manquer le cérémonial des exécutions publiques ni brider sa fascination pour leurs criminels :

D'abord il faut que je vous explique pourquoi j'ai assisté à une exécution. En pays étranger on est obligé de tout voir, et l'on craint toujours qu'un moment de paresse ou de dégoût ne vous fasse perdre un trait de mœurs curieux. D'ailleurs,

⁷ La plupart de ces lettres seront premièrement publiées dans la *Revue de Paris* un an plus tard, en 1831. Puis, elles composeront avec d'autres *Lettres d'Espagne* (1833).

⁸ La dernière lettre, « Les Grands Maîtres Au Musée de Madrid », est consacrée à sa visite au Musée du Prado, et elle ne fera pas l'objet de notre étude. Contrairement aux autres, la cinquième lettre a été envoyée au directeur de la *Revue l'Artiste*, qui sera par la suite absorbée par la *Revue de Paris*.

⁹ « No es el único ; Flaubert también se complacía en lo atroz : con *Salammbô* tenemos un ejemplo insigne de la crueldad y violencia omnipresentes en lo más profundo del ser humano » (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 85).

l'histoire du malheureux qu'on a pendu m'avait intéressé : je voulais voir sa physionomie ; en fin j'étais bien aise de faire une expérience sur mes nerfs. (*Lettres d'Espagne* : 31)

À croire à la véracité des confessions insérées dans ces lettres, vie et littérature se réunissent fréquemment chez Mérimée et ses alliances se multiplient. Ainsi, de retour à la nouvelle, son narrateur-archéologue va assister à l'exécution de Don José : « Mon dominicain insista tellement pour que je visse les apprêts du « petit pendement bien choli », que je ne pus m'en défendre » (*Carmen* : 32)¹⁰. En fait, le narrateur est considéré l'alter-égo de Mérimée lui-même par de nombreux critiques, comme c'est le cas de Sentaurens (2006), tout en arguant les similitudes qui existent entre les deux : ils aiment se documenter sur certains faits culturels et historiques (le narrateur étudiait la bataille de Munda), ils voyagent à travers l'Andalousie avec l'objectif de la connaître et même de rencontrer des bandits célèbres, les deux sont d'origine française et, en général, plusieurs actions que Mérimée affirme avoir effectuées dans ces lettres sont également entreprises par le narrateur. Ainsi, de la même façon que Mérimée et son guide rencontrent un galérien en chemin, le narrateur et son accompagnant rencontrent un bandit :

Dans les deux cas un intrus marginalisé –là un galérien, ici un bandit de grand chemin– vient perturber l'espèce d'entente négociée entre un voyageur étranger et fortuné, et son guide de condition inférieure, se posant malgré lui en rival du muletier et créant de ce fait une tension au sein de la « confrérie ». (Ozward, 2006 : 189-190)

Sa troisième lettre, « Les Voleurs », insiste particulièrement sur la fascination que les criminels espagnols ont suscitée chez Mérimée. Il y exprime son souhait et, en même temps, sa déception de ne pas avoir trouvé un bandit sur les grandes routes d'Andalousie. Ne pas avoir été attaqué par eux semblait lui décevoir, du fait qu'il avait besoin qu'ils le fassent et pouvoir ainsi les connaître et parler avec eux ! :

Me voici de retour à Madrid, après avoir parcouru pendant plusieurs mois, et dans tous les sens, l'Andalousie, cette terre classique des voleurs, sans en rencontrer un seul. J'en suis presque honteux. Je m'étais arrangé pour une attaque de voleurs, non pas pour me défendre mais pour causer avec eux et les questionner bien poliment sur leur genre de vie. (*Lettres d'Espagne* : 49)

¹⁰ Nous utiliserons désormais la référence bibliographique (*Carmen* : page) pour les citations extraites de *Carmen* (Paris : Pocket, 2019).

À vrai dire, il admirait les voleurs espagnols puisqu'il estimait qu'ils assaillaient des voyageurs pour protester contre les injustes lois du pays (même si ce n'était pas comme cela dans de nombreux cas) ; la mystification des 'bandoleros' s'impose ainsi à la morne réalité de ses voyages :

Il faut encore ajouter que la profession de voleur n'est point regardée généralement comme déshonorante. Voler sur les grandes routes aux yeux de bien des gens [...] c'est protester contre des lois tyranniques. (*Lettres d'Espagne* : 56)

À titre d'exemple, dans cette troisième lettre, il affirme avoir vu un jour à Séville une affiche de l'un des plus grands et des plus célèbres bandits d'Andalousie, un tel 'José María' : « Lorsque j'étais à Séville, on trouva, un matin, sur la porte de Triana, au bas du signallement de Jose Maria, ces mots écrits au crayon : 'Signature du susdit : JOSE MARIA' » (*Lettres d'Espagne* : 59)¹¹. Son admiration pour ce type d'hommes, comme José María¹², et le fait qu'il n'a pu en rencontrer un va être compensé dans le territoire de la fiction, c'est ainsi que le narrateur de *Carmen* va tomber sur un bandit sur le chemin de Cordoue. Si nous nous souvenons que plusieurs critiques considèrent que le narrateur pourrait être l'alter-égo de Mérimée lui-même, cela pourrait en quelque sorte être considéré comme une opportunité pour bavarder à l'un d'eux. Ainsi, le narrateur parle avec le voleur Don José dans la nouvelle et il lui sauvera même la vie à une occasion, puisqu'il était aussi persécuté à cause des crimes meurtriers incités par la passion amoureuse.

Mérimée avait, encore une fois, utilisé ses expériences en Andalousie, où il avait connu l'existence du bandit José María, pour créer dans une certaine mesure le personnage de Don José. Le clivage qui les sépare repose sur le fait qu'ils venaient de régions différentes –Don José était basque et non andalou. Décidément, il y avait dans l'histoire deux 'José' : « Notons que dans *Carmen* la figure de José Maria se dédouble ; il existe en réalité deux José : l'un Andalou et brigand de métier, l'autre Basque et tragiquement acculé à sa destinée fatale, qui est comme son envers » (Ozward, 2006 : 190).

¹¹ Ce voleur était poursuivi et ils donnaient même une récompense pour sa tête, car il avait commis des grands crimes comme l'attaque d'un des domestiques de la femme qu'il aimait.

¹² « Le modèle de brigand espagnol, le prototype du héros de grand chemin, le Robin Hood, le Roque Guinart de notre temps, c'est le fameux Jose Maria [...]. C'est l'homme dont on parle le plus de Madrid à Séville et de Séville à Malaga » (*Lettres d'Espagne* : 57).

Ses lettres continuent à semer un chapelet de références de la réalité qui trouveront sa transformation romanesque dans le texte de *Carmen*. Dans l'avant-dernière lettre, « Les Sorcières Espagnoles », Mérimée mentionne une jeune gitane, Carmencita, de laquelle il aurait pris son nom et reproduit (semble-t-il) son apparence physique : « Je mangeai du gazpacho préparé par les mains de mademoiselle Carmencita, et même je fis son portrait dans mon livre de croquis » (*Lettres d'Espagne* : 72). L'homme qui l'accompagnait à ce moment-là, lors de son parcours par les terres espagnoles, lui a également informé sur les gitanes espagnoles et leurs coutumes et rites veillant à mettre l'accent sur leur réputation des sorcières, car elles jetaient le mauvais œil et faisaient d'autres sortilèges afin d'obtenir ce qu'elles voulaient ; dans ce sens, il ajouta, faisant référence au gazpacho que Mérimée venait d'avaler : « Cela n'est pas extraordinaire, c'est peut-être le diable qui l'a fait » (*Lettres d'Espagne* : 72). C'est cette conception des femmes gitanes comme des êtres dangereux que l'auteur va reporter dans sa nouvelle :

Les *Lettres d'Espagne* qu'il en rapporte semblent conforter des préjugés anciens sur la couleur locale, à laquelle brigands et gitans apportent les teintes les plus vives. En fait on y perçoit déjà une sensibilité à une réalité qui échappe aux stéréotypes à la mode. (Canavaggio, 2016 : 5)

Au-delà des relations thématiques entre *Carmen* et cette correspondance, Ozwald insiste sur une connexion structurelle. De cette manière, il déclare que *Carmen* suit le même ordre d'exposition que ces lettres, mais juste à l'envers. Autrement dit, si les lettres s'inauguraient par la thématique des *corridos* et se terminaient avec le portrait de Carmencita, la nouvelle subvertira l'ordre :

La trame narrative de ces *Lettres d'Espagne* est rigoureusement la même que celle de *Carmen*, à ceci près qu'elle est disposée à l'envers. Nous sommes ici d'abord plongés dans l'univers de la corrida, puis au cœur d'un drame humain d'une très haute intensité ; sont évoqués ensuite les voleurs et toute la bohème andalouse, la crédulité grossière enfin d'un guide débonnaire. *Carmen*, si l'on excepte la dernière partie en forme de dissertation philologique, nous fait assister au dernier acte d'une singulière « corrida humaine » derrière les arènes de Cordoue, après nous avoir ménagé une entrevue avec le condamné à mort, préalablement identifié comme membre d'une grande confrérie de voleurs professionnels et initialement tenu par le guide Antonio pour une créature mythique. (Ozwald, 2006 : 194)

Après avoir effectué une lecture des *Lettres d'Espagne*, nous pourrions affirmer de même qu'Ozward que « ces *Lettres d'Espagne* sont les prémices (et posent les prémisses) de *Carmen* » (2006 : 189). Sa consultation nous a permis de corroborer que la rédaction en huit jours de *Carmen* n'était point le résultat d'une aventure emportée et spontanée mais que Mérimée possédait une quantité colossale d'information sur l'Espagne et, qui plus est, sur les mœurs des peuples et des différentes cultures espagnoles au point de pouvoir refléter très sagement deux mondes culturels opposés, celui des gitans et celui du Pays Basque qui constitueront la base sur laquelle il bâtera ses protagonistes.

2.2.2. Les légendes populaires et les anecdotes de Mme de Montijo

Malgré la connaissance approfondie de ce pays exotique, la trame de sa nouvelle provient fondamentalement des légendes et des anecdotes curieuses que Manuela KirkPatrick, la comtesse de Montijo, lui a offertes :

En efecto, Mérimée recorrió Andalucía en su primer viaje por España (1830), en el que tuvo la oportunidad de conocer a don Cipriano Guzmán Palafox y Portacarrera y a su esposa, la condesa doña Manuela de Montijo, quien le cuenta todo tipo de tradiciones y leyendas populares. (Risco-Salanova, 1993 : 50)

Mérimée était un amoureux des histoires chargées de passion et de la couleur locale d'Andalousie que sa chère amie Madame de Montijo lui racontait et qui tant attiraient le public français de l'époque. Telle était sa fascination pour elles, qu'il a fini par prendre l'argument d'une anecdote sur « un cuñado suyo [de la comtesse] enamorado de una cigarrera » (Risco-Salanova, 1993 : 50) pour l'intrigue initiale de *Carmen* —l'engouement de Don José pour la cigarière gitane. Cette anecdote semble avoir spécialement captivé l'attention de l'écrivain, peut-être à cause de la mauvaise réputation de ces femmes-ci.

Toutefois, ce n'est pas la seule anecdote qu'il lui emprunte. Il a avoué en avoir choisi une assez dramatique qui « se trataba de un mal hombre, de un « jaque » de Málaga, que había matado a su querida, la cual se dedicaba exclusivamente a la prostitución » (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 25) pour le dénouement fatal de *Carmen*. Ses lettres nous rendent de nouveau compte que Mérimée possédait précédemment ces deux grands piliers narratifs de son œuvre.

Une fois que les prémisses de travail avaient été établies, il changera l'origine des personnages, faisant de Carmen une gitane — « Y como estudio a los gitanos desde hace algún tiempo con mucho interés, he convertido a mi heroína en gitana » (Lettre à la comtesse de Montijo, in Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 25) —, et de Don José un basque de famille aux vieilles racines chrétiennes, héritier donc du poids de la tradition :

Je suis né, dit-il, à Elizondo, dans la vallée de Baztan. Je m'appelle don José Lizarrabengoa, et vous connaissez assez l'Espagne, monsieur, pour que mon nom vous dise aussitôt que je suis Basque et vieux chrétien. Si je prends le don, c'est que j'en ai le droit, et si j'étais à Elizondo, je vous montrerais ma généalogie sur un parchemin. On voulait que je fusse d'Église, et l'on me fit étudier, mais je ne profitais guère. (*Carmen* : 35)

Cette transformation amplifie les différences culturelles et géographiques des protagonistes et termine par accentuer le destin tragique de la jeune gitane : Don José ne comprendra pas les valeurs libérales de la gitane Carmen et, emporté par la jalousie, finira par la tuer.

Si l'adoption de ces deux histoires pourrait déjà être estimée suffisante pour une nouvelle d'à peine quatre-vingt-dix pages, il faut préciser que Mérimée a aussi profité d'autres légendes populaires que Madame de Montijo lui a également révélées, lui permettant ainsi d'enrichir l'exotisme de l'œuvre. Pour la construction de *Carmen*, dans sa poursuite d'obtenir un succès éditorial (il ne faut pas oublier que la raison de sa publication a été le manque d'argent), l'auteur va intégrer pas mal des éléments exotiques à la mode au XIX^e siècle en France et assurer ainsi la production d'un *best-seller*.

Ainsi, dans ce contexte historico-social français d'un goût exacerbé par l'exotisme spatial, où « la moda del exotismo arrasa, los franceses anhelan huir hacia lugares ideales, diferentes, con aspectos curiosos, extraños, salvajes, picantes » (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 45), il était essentiel que Mérimée situait l'intrigue de sa nouvelle en Espagne. Dès le début de son œuvre, Mérimée plonge immédiatement le lecteur dans ce pays exotique, « España es, como el Oriente, un país misterioso, extraño, donde ocurren cosas terribles, cruentas, aterradoras, es un país oriental » (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 55). Le lecteur pourra ainsi visiter les effrayantes routes

andalouses, les villes de Séville¹³ et Cordue, ainsi que d'autres zones d'Andalousie, permettant de réaliser à travers la couleur locale de son nouvelle cette expédition que les Français tant désiraient : « el autor ha sabido también crear una atmósfera que sobrecoja al lector francés : las calles tenebrosas, la venta, las casas, los personajes » (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 56).

Doté des légendes populaires sur la capitale sévillane grâce à l'aristocrate et ensuite au grand travail de documentation, Mérimée parfume son récit des légendes autochtones. Il évoque par exemple dans le récit la rue du Candilejo¹⁴, où il situe la maison qui sert à Carmen pour recevoir ses amants¹⁵. Cette rue se caractérise par l'exposition d'une tête en pierre du roi Pèdre I¹⁶, populairement connu comme Pèdre le Justicier ou le Cruel¹⁷, qui préserve un sombre passé. En effet, la rue est la protagoniste d'une légende tragique que l'auteur expose en bas de page dans le troisième chapitre de *Carmen*, la légende noire du roi Don Pèdre :

Le roi don Pèdre, que nous nommons le Cruel, et que la reine Isabelle la Catholique n'appelait jamais que le Justicier, aimait à se promener dans les rues de Séville, cherchant les aventures, comme le calife Haroûn-al-Raschid. Certaine nuit, il se prit de querelle, dans une rue écartée, avec un homme qui donnait une sérénade. On se battit, et le roi tua le cavalier amoureux. Au bruit des épées, une vieille femme mit la tête à la fenêtre, et éclaira la scène avec la petite lampe, candilejo, qu'elle tenait à la main. Il faut savoir que le roi don Pèdre, d'ailleurs leste et vigoureux, avait un défaut de conformation singulier. Quand il marchait, ses rotules craquaient fortement. La vieille, à ce craquement, n'eut pas de peine à le reconnaître. Le lendemain, le Vingt-quatre en charge vint faire son rapport au roi. « Sire, on s'est battu en duel, cette nuit, dans telle rue. Un des combattants est mort. – Avez-vous découvert le meurtrier ? – Oui, sire. – Pourquoi n'est-il pas déjà puni ? – Sire, j'attends vos ordres. – Exécutez la loi. » Or le roi venait de publier un décret portant que tout duelliste serait décapité, et que sa tête demeurerait exposée sur le lieu du combat. Le Vingt-quatre se tira d'affaire en homme d'esprit. Il fit scier la tête d'une statue du roi, et l'exposa dans une niche au milieu de la rue, théâtre du meurtre. Le roi et tous les Sévillans le trouvèrent fort bon. La rue prit son nom de la lampe de la vieille,

¹³ « Sevilla se pone de moda en este mismo siglo » (Ramon-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 50).

¹⁴ « Vous connaissez peut-être la rue du Candilejo où il y a une tête du roi don Pedro le Justicier » (*Carmen* : 48).

¹⁵ Légende toujours vivante: cf. García Bautista, Jose Manuel (2019) « La curiosa leyenda de la cabeza del rey don Pedro en Sevilla », *ABC*, le 12/01/2019. Disponible sur [https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-curiosa-leyenda-cabeza-pedro-sevilla-201901120817_noticia.html ; 19/04/2021].

¹⁶ Nous conserverons la dénomination utilisée par Mérimée —Pèdre I—, même si la traduction 'Pierre I' est la plus acceptée.

¹⁷ « Particular interés muestra por la figura del rey Pedro I. Gran parte de su tiempo en España lo dedica a consultar documentos en archivos y en bibliotecas [...] en 1847 la *Revue des Deux Mondes* empezó a publicar 'L'Histoire de Don Pèdre 1er' » (Cantera Ortiz de Urbina, 2002 : 91).

seul témoin de l'aventure. – Voilà la tradition populaire. Zuniga raconte l'histoire un peu différemment. (Voir Annales de Sevilla, t. II, p. 136.) Quoi qu'il en soit, il existe encore à Séville une rue du Candilejo, et dans cette rue un buste de pierre qu'on dit être le portrait de don Pèdre. Malheureusement, ce buste est moderne. L'ancien était fort usé au XVII^e siècle, et la municipalité d'alors le fit remplacer par celui qu'on voit aujourd'hui. (*Carmen* : 48-49)

C'est la note de bas de page la plus longue de l'ensemble de l'œuvre. Certains critiques considèrent que cela peut être dû à son intérêt pour montrer leurs amples connaissances et, d'autres, estiment qu'il voulait provoquer plus de mystère chez le lecteur, après avoir expliqué que ces événements se sont réellement produits. L'auteur ajoute de nombreux autres détails traditionnels andalous acquis à travers sa chère Manuela et d'autres compagnons espagnols, ainsi que par ses propres expériences. Il fait référence à la reine des gitans, María Padilla, épouse de Pèdre I ; aux vêtements typiques des femmes espagnoles, à la mantille : « En arrivant auprès de moi, ma baigneuse laissa glisser sur ses épaules la mantille qui lui couvrait la tête » (*Carmen* : 24) ; aux plats typiques comme le poisson frit : « chez qui beaucoup de bourgeois venaient manger du poisson frit » (*Carmen* : 47) et aux friandises comme des « yemas, turon [*sic*] » (*Carmen* : 48). Toutes ces particularités exotiques lui ont permis de transmettre une couleur locale frappante qui passionnera les lecteurs français du XIX^e siècle :

Se puede afirmar que si *Carmen*, a pesar de sus detractores, sigue siendo uno de los mitos más populares de la literatura francesa, la introducción del exotismo en el texto, bajo todas sus formas, contribuye gradualmente a ello. (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 42)

À partir de notre recherche, il nous semble, donc, possible affirmer que Mérimée a su réunir toute l'information qu'il possédait sur ce pays —les clichés espagnols de l'époque recueillis dans *Lettres d'Espagne*, ses propres expériences, les traditions, les précieuses anecdotes et légendes de son amie Manuela...— et les transformer en ingrédients essentiels pour assurer que sa nouvelle soit un succès auprès des lecteurs français de l'époque —sans rêver, peut-être, qu'elle allait aussi transcender comme mythe universel.

3. Un récit transmué en mythe

Mais, comment Mérimée a-t-il réussi à engendrer un mythe universel à la suite de ce qu'il conçoit comme un « cuentecillo gracioso »¹⁸ ? Même convaincu qu'il n'avait pas su exploiter la valeur des anecdotes de son chère amie Manuela de Montijo¹⁹, Mérimée « la(s) relata de tal manera que se vista(n) con todos los colores de un mito, o sea de un relato fabulado, disfrazado con los ropajes de un hecho real » (Sentaurens, 2006 : 2). Certes, si notre premier chapitre a élaboré tout un catalogue d'intertextualités entre la réalité et la fiction, s'il a insisté à l'effet réaliste du récit, surtout à travers le cadre spatial précis de l'œuvre et de la vive image des personnages, maintenant c'est le moment de mettre en exergue la valeur universelle de cette nouvelle, la portée des émotions nées du choc entre des stéréotypes irréconciliables. Il s'agit ici de réfléchir sur la transformation de ces stéréotypes et clichés entassés par Mérimée lors de ses voyages et de sa correspondance en un personnage devenu mythe universel.

3.1. Du récit à l'opéra, de Mérimée à Bizet

Hors les cercles de la philologie française, la connaissance qu'a le grand public de *Carmen* dérive fondamentalement de la version lyrique de George Bizet (1875). La réussite de l'opéra, dont le livret est signé par Ludovic Halévy et Henri Meilhac, a effectivement participé à l'universalisation du personnage et, puis, à sa transformation en mythe. Ainsi, même au XXI^e siècle — deux siècles plus tard —, tout le monde connaît encore l'histoire de *Carmen* provenant de la propagation de la pièce théâtrale et de la célèbre musique de Bizet, qui continue à être utilisée à maintes reprises²⁰. Toutefois, la grande majorité des gens ne reconnaissent pas la paternité littéraire de Mérimée, mais qu'ils connaissent « la *Carmen* de Bizet ».

Bien que l'opéra *Carmen* ait certainement contribué à la diffusion et à la préservation du récit, elle n'est pas une adaptation théâtrale complètement fidèle au

¹⁸ C'est ainsi qu'il fait référence à son œuvre dans la lettre qu'il a écrit à son ami Ludovic Vitet (in Sentaurens, 2006).

¹⁹ « Mais la grandeur est bien souvent démesurée et Mérimée est trop prudent (sagesse ou timidité ?) pour l'accepter » (Adam, Lerminier et Morot-Sir, 1971 : 88).

²⁰ Le chapitre de *This is opéra* (Gener-Sala, 2015) consacré à *Carmen* rend compte de l'universalité de l'œuvre et de sa reconnaissance mondiale.

texte de Mérimée ; mais son énorme succès l’a emporté sur le récit et pas toujours avec un impact positif :

En España siempre hemos pensado (sin haber leído el libro) que la Carmen de Mérimée era un disparate de gabacho romántico indocumentado; y me parece que es a partir de las traducciones modernas cuando nos damos cuenta de que Mérimée sabía muy bien de qué estaba escribiendo, y conocía a fondo España. [...] En general, se tiende a confundir la novelita de Mérimée con la ópera de Bizet que sí que es una acumulación tremenda de tópicos sobre e incluso contra España. (Buenaventura, in Atalaya-Fernández, 2014 : 3)²¹

Quoique ce soit, pour essayer d’examiner sa conversion en ‘mythe’, il nous paraît pertinent d’insister sur la trame de la nouvelle soulignant ses différences avec l’opéra. Tout d’abord, la structure est déjà très distincte : l’œuvre de Mérimée se divise en trois chapitres, suivis d’un quatrième purement ethnographique qui avait été ajouté deux années plus tard (1847). De ces trois premières sections, seulement la troisième est destinée à conter l’histoire de la relation amoureuse entre Don José et Carmen ; de sa part, la pièce théâtrale se concentre dès le début sur elle et la décompose à son tour en quatre actes.

Les deux premières parties que Mérimée avait rédigées étaient en fait consacrées à la description du voyage d’un archéologue français qui rencontre Don José —déjà devenu bandit— en premier et puis, sa connaissance de la cigarière et jeune gitane Carmencita. Lors de cette dernière rencontre, le narrateur discute avec la gitane et se laisse même persuader par elle, qui lui conduit vers la maison de la rue du Candilejo visant à lui voler ses biens ; c’est alors que Don José, vraiment jaloux et fâché, fait apparition, mais débiteur de l’archéologue —qui lui avait précédemment sauvé la vie—, il le libère de la ‘perverse’ gitane et lui laisse partir.

L’opéra s’inaugure donc coïncidant avec le troisième chapitre de Mérimée où Don José relate son affaire avec Carmen, et ajoute un personnage qui n’existe pas dans la nouvelle, une amie de l’enfance de José nommée Micaëla. La ‘gentillesse’ de cette femme a sûrement servi à causer un contraste assez important avec la maléfique gitane, soulevant « un cierto debilitamiento del personaje de Carmen » (Sentaurens, 2006 : 3)²² ; alors que José ne possède pas un caractère si sanglant et son identité basque

²¹ Déclaration du traducteur Ramón Buenaventura dans un entretien avec l’auteure de l’article, Irene Atalaya-Fernández.

²² Selon Sentaurens (2006) l’identité ethnique de Carmen s’atténue au profit de celle de cigarière.

s'estompe (fréquemment, Don José est aussi considéré français au lieu de basque car il porte dans certaines représentations l'uniforme typique de l'armée française).

À l'exception de cette apparition, le reste du premier acte se déroule de la même manière que la nouvelle : Don José, en tant que soldat de service « à la manufacture de tabacs de Séville » (*Carmen* : 35), connaît Carmen et tombe amoureux d'elle en la sauvant d'entrer en prison, après avoir agressé une autre cigarière. Alors, ce sera José qui devra y entrer et, par conséquent, il sera dégradé. Une fois que Don José a été libéré, Carmen réapparaîtra par hasard et finira de détruire sa réputation l'entraînant vers le mal. Dominé par la jalousie, il tuera un des amants de la bohémienne et devra donc accepter le métier de 'bandolero' qu'elle lui propose afin de fuir la justice. Après de nombreuses péripéties en tant que bandit (parmi lesquelles il abat le rom²³ de Carmen), la jeune s'intéresse à un *picador* appelé Lucas à la fin de l'œuvre, contre lequel Don José réagira jalousement tentant d'empêcher qu'ils se réunissent.

En parallèle, la pièce théâtrale insiste dès son deuxième acte sur le stéréotype du torero, nommé dans ce cas-ci Escamillo. La tauromachie prend sur la scène lyrique une tournure exagérée, devenant ainsi un sujet principal ; alors que dans la nouvelle le picador est un personnage tout à fait secondaire et la corrida se réduit à une petite scène vers la fin de l'histoire. Telle est l'importance de la tauromachie dans l'opéra de Bizet que, après la propre prédiction de sa mort à travers les cartes²⁴, Carmen ne sera pas assassinée dans une forêt de montagne²⁵, mais dans une arène. Don José assiste effectivement dans le récit à une corrida à la recherche de Carmen pour lui demander de s'enfuir avec lui mais, au lieu de l'emmener à la forêt pour la tuer délibérément, il le fait juste là dans un accès de colère ; clôturant alors la pièce avec l'image de l'arène. Cette fermeture réaffirme ce spectacle démesuré comme typiquement espagnol, marquant l'Espagne comme « esa « cosa divertida » de la que hablaba el propio Georges Bizet » (Sentaurens, 2006 : 3). Le cliché de la tauromachie est en fait la dissemblance la plus éminente entre la nouvelle et l'opéra.

²³ *Ró* ou *rom* signifie mari ou époux dans la langue caló-castillane des gitans et Mérimée lui-même l'emploi fréquemment dans *Carmen*.

²⁴ Dans *Lettres d'Espagne* Mérimée associe déjà les gitanes avec des êtres capables de jeter des sorts, c'est pourquoi Carmen est décrite comme une sorcière dans cette nouvelle.

²⁵ « Revisten este depurado bosquejo con un disfraz español exagerado, adornándolo con los ropajes pintorescos de una Andalucía fantástica y sumergiéndolo en un ambiente chillón de fiesta popular » (Sentaurens, 2006 : 3).

À titre d'exemple de l'énorme déformation que l'opéra a provoquée sur l'œuvre de Mérimée, nous pouvons souligner que, à sa suite, la représentation du ballet de *Carmen* par la plupart des compagnies de danse possède comme scénographie une arène depuis le tout début ; élaborée à partir de la musique de Bizet, le ballet se nourrit plutôt de la version lyrique et s'éloigne du récit de Mérimée. Cela démontre comment l'histoire originale a été de plus en plus dénaturée en raison de l'adaptation lyrique.

3.2. Vers une définition de 'mythe'

Avant de procéder à l'explication de la construction du mythe de *Carmen*, il faudrait préciser quelle est la définition du mythe qui sera utilisée dans cette recherche. Au fil des années, ce concept a beaucoup évolué de sorte qu'il est possible de trouver des perceptions très variées sur lui. L'auteur C. Calame définit le sens commun de ce terme à partir de diverses encyclopédies dans de différentes langues :

Le mythe se présente sous les espèces de l'énonciation et du récit. Il met en scène dans un temps transcendant des personnages surhumains, tels les dieux. En conséquence, produit de l'imaginaire, le mythe est dépourvu de valeur de vérité, même si, avec sa valeur volontiers fondatrice, il fait autorité au sein de la communauté qui l'a produit. (in Deremetz, 1994 : 18)

À priori, donc, cette conception n'est pas appropriée pour l'étude de l'œuvre de Mérimée ; les raisons les plus évidentes seraient qu'il n'y a pas des personnages surnaturels en tant que tels dans *Carmen* et que son histoire ne provient pas simplement de l'imagination, mais des anecdotes réelles et de l'expérience personnelle de son auteur.

Il faut donc plutôt prendre en compte une notion de mythe plus élargie, offrant une nouvelle perspective sur ce terme. Karl O. Müller a élucidé que « le mythe procède d'une disposition de l'âme dans laquelle toute vie intime, se rattachant à des événements extérieurs, est nécessairement représentée par des personnages et des actes que l'on croit réels » (in Deremetz, 1994 : 25). D'après M^a Teresa Vera-Valanza et Natalia Meléndez-Malavé, les mythes reproduisent en fait les sentiments essentiels de toute société comme l'amour, la haine, la vengeance, la jalousie... Ils transcendent ainsi toutes les cultures le long des années :

En tanto que esto es así, el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un tiempo pretérito, forman también una estructura permanente; se refieren, pues, simultáneamente al pasado, al presente y al futuro. (Vera-Valanza et Meléndez-Malavé, 2008 : 344)

La conception de ces auteurs attribue ainsi au mythe la fonction d'explorer ou de représenter les désirs de l'âme et de la pensée humaine, ce qui correspondrait à l'aspiration de Mérimée pour sa création : « Mérimée construit souvent un objet mythique dans ses nouvelles ; et son intérêt pour le mythe pourrait participer de son projet et de son désir profond de fouiller le cœur humain » (Pontier, 2007 : 61).

Mérimée, comme beaucoup d'auteurs de sa période, avait le goût de l'atroce, de la barbare et de la passion, de manière qu'il ne semble pas étonnant qu'il désirât explorer les réactions humaines les plus sauvages. Mais quelle est la façon idéale de le faire ? La solution pour lui est manifeste : la littérature. Elle lui permettra en effet d'examiner la condition humaine d'abord à l'aide de la figure d'un narrateur-archéologue qui permettra d'offrir un regard extérieur des événements : Mérimée lui assigne la fonction d'un spectateur qui n'a apparemment aucun rapport avec les actions et les sentiments exposés, mais, qui deviendra un tenace 'constructeur' du mythe ; puis, en parallèle, l'auteur construit des personnages dotés de réactions et des émotions toutes primitives facilitant la reconnaissance et l'identification des lecteurs, permettant la transformation du récit en mythe.

3.2.1. Un adjuvant inespéré : un narrateur ambigu

S'il y a quelque trouvaille initiale dans le récit de *Carmen*, c'est bien la construction d'un narrateur très singulier de par son ambiguïté. Pour Sentaurens (2006), ce personnage joue tour à tour le rôle de narrateur omniscient et celui d'archéologue, voyageur en quête d'exotisme, de dandy avide d'aventures —recouvrant ainsi le rôle stéréotypé du romantique Français. Dans ces conditions, ce narrateur-personnage (considéré par divers critiques Mérimée lui-même cf. ut supra) pivote sur une double détermination homo-diégétique et intra-diégétique du fait qu'il raconte l'histoire en tant que témoin.

Mérimée emploie donc la figure de ce narrateur homo-diégétique qui se propose témoin de la première rencontre de Carmen et de Don José dans le deuxième chapitre : « À sa vue, la gitane ne montra ni surprise ni colère, mais elle accourut à sa rencontre et,

avec une volubilité extraordinaire, lui adressa quelques phrases dans la langue mystérieuse » (*Carmen* : 29) ; il utilise bien la technique d'amplification du suspense par l'usage d'une adjectivation –'extraordinaire', 'mystérieuse'- qui inocule déjà l'intrigue et l'attraction pour le personnage de Carmen dans l'imagination du lecteur. Ce témoignage le situe aux limites de l'action mais, tout de suite, il se configure en archéologue homo et intra-diégétique participant à la rencontre, faisant complice le lecteur de ses considérations et réactions à travers l'utilisation de la première personne : « Il me sembla qu'elle le pressait vivement de faire quelque chose à quoi il montrait de l'hésitation [...]. J'étais tenté de croire qu'il s'agissait d'une gorge à couper, et j'avais quelques soupçons que cette gorge ne fût la mienne » (*Carmen* : 29-30). La troisième personne prend le relais de la première et vice-versa, le narrateur enlace le personnage-archéologue dans une danse qui se continue le long du récit.

Mérimée construit ainsi une mise en abyme redoublée qui permet au lecteur de passer de la 'fiction du réel' au monde fictif du récit sans même s'en rendre compte (cf. Sentaurens, 2006). En effet, le narrateur témoigne à mesure que l'œuvre progresse que la frontière entre les deux peut être franchie. Cette transgression imperceptible facilite la manipulation des personnages quand cela convient et, d'autre part, la possibilité de les laisser agir librement à travers ce narrateur homo-diégétique. Les personnages pourront de telle sorte montrer leurs vrais sentiments et émotions « haciendo patente así esta trascendencia de verdad humana universal que es la característica de los mitos » (Sentaurens, 2006 : 3). Ce narrateur-archéologue se constitue ainsi en une sorte d'acteur-adjuvant (pourrait-on dire 'inespéré') pour la construction du mythe.

3.2.2. De la couleur locale aux valeurs universelles

Outre le narrateur-archéologue qui a pu bien contribuer à planter les piliers pour la construction du mythe, Mérimée va effectivement introduire deux personnages —Carmen et Don José— représentant deux cultures bien distinctes —la gitane et le basque—, non pas en raison d'un pur intérêt anthropologique, mais pour provoquer entre eux une confrontation tragique, ce qui « le permite(n) sustituir la causalidad trivial de un suceso ordinario por una especie de determinismo positivista que trascenderá los datos del cuentecillo hacia la humanidad trágica más universal » (Sentaurens, 2006 : 2).

À vrai dire, Mérimée « sait jouer des contrastes, et mêle volontiers le merveilleux et le réel, de même que ses personnages allient souvent la dévotion à la passion ou au crime. Entre ces éléments opposés, il trouve toujours un équilibre parfait » (Adam, Lerminier et Morot-Sir, 1971 : 88). Carmen et Don José sont évidemment deux exemples clairs de ce mélange entre passion et crime : il l'aime au point de commettre les crimes les plus atroces, alors qu'elle, malgré l'avoir aimé, inflige la fidélité de la relation dans le but de respecter sa liberté : « Pour les gens de sa race, la liberté est tout » (*Carmen* : 44).

De cette façon, les inégalités géographiques et culturelles de ces personnages donnent lieu à une série d'antagonismes à portée mythique entre « amor y muerte, fidelidad e inconstancia, ley y deseo y libertad y fatalidad » (Sentaurens, 2006 : 1). La relation conflictuelle entre la gitane et le basque prend le vol de l'universel et se substitue par l'opposition entre la liberté du corps et l'esclavage de la jalousie, enfin, entre Eros et Thanatos²⁶ — « se le ha conferido este estatus de mito a la heroína simplemente porque la gitana encarna tres valores de tipo universal y que traspasan cualquier frontera: el amor, la libertad y la muerte (la eterna relación entre Eros y Tánatos) » (Atalaya-Fernández, 2012 : 4). Les instincts de vie et de mort font partie de tous les êtres humains, c'est pourquoi l'histoire de Mérimée a réussi à transcender toutes les cultures, puisque, en fin des comptes, ces mythes ne sont-ils pas « —como afirma Freud— “los vestigios deformados de los fantasmas de naciones enteras, los sueños seculares de la joven humanidad” ? » (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 92).

Dans ce sens, l'œuvre de Mérimée constitue un mythe avec lequel tout individu peut se sentir inconsciemment identifié et « por su simbolismo universal, permite formular, bajo las apariencias anodinas de la fabulación, los secretos menos confesables del origen del ser humano » (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 92). Mais, quelle est l'origine de l'être humain ? Considérant que Mérimée ne croyait pas en Dieu, il serait préférable de faire référence à la théorie de Darwin. Les humains viennent de la nature et alors, ils ressemblent beaucoup aux animaux, c'est ainsi qu'ils conservent les mêmes instincts de vie et de mort, en plus de la pulsion sexuelle. Selon Ramón-Trives et Préneron-Vinche, cela justifierait les innombrables comparaisons et métaphores animales qui sont

²⁶ Sigmund Freud a nommé les instincts de vie Eros et ceux de mort Thanatos, utilisant les mots des dieux grecs : Eros était le dieu de l'amour et Thanatos celui de la mort.

appliquées aux protagonistes : « Elle la mit sur sa tête de façon à ne montrer qu'un seul de ses grands yeux, et suivit mes deux hommes, douce comme un mouton » (*Carmen* : 39) ou « Tu [Don José] es un vrai canari, d'habit et de caractère. Va, tu as un cœur de poulet » (*Carmen* : 50).

Conformément aux arguments de ces critiques, les humains n'ont pas encore parvenu à se débarrasser de leurs racines animales et ainsi le démontrent les personnages de *Carmen*. La gitane essaie de survivre respectant les principes gitans et le basque tue tous les hommes qui se rapprochent de son objet de désir emporté par la rage et la jalousie, par une passion féroce et ingouvernable. Finalement, il termine même pour tuer sa bien-aimée qui, d'ailleurs, ne l'aime plus ! Il serait alors logique de se poser la question suivante : comment des êtres apparemment rationnels tel que l'homme et la femme ne peuvent-ils abandonner ces instincts de base ? La réponse est assez brève :

No se sabe. Mérimée, Carmen y Don José tampoco lo saben. Y el lector, tras la lectura de *Carmen*, puede preguntarse también: ¿Por qué? Por ello, sin duda, mientras permanezca este interrogante, la gitana-española que creó Mérimée seguirá siendo un mito. (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 92)

3.3. La portée universelle des personnages

Consciemment ou inconsciemment (ses huit jours de rédaction n'assurent pas la réflexion à ce sujet !), Mérimée a eu l'intelligence d'exhausser la couleur locale, l'exotisme le plus stéréotypé à des valeurs qui se définissent universelles. Une partie fondamentale pour une telle transmutation a été, sans aucun doute, la construction de deux personnages devenus immortels : Carmen et Don José.

La matérialisation du rêve de « fouiller le cœur humain » est évidente dans l'œuvre *Carmen* car elle bouille de sentiments élémentaires par lesquels l'être humain se laisse entraîner inconsciemment : la rage, la jalousie, le désir, la vengeance... Pour cette représentation, il a été sans doute très efficace que Mérimée —connaisseur et passionné des mythes— ait parti d'un stéréotype déjà devenu mythique à son époque, la *femme fatale*, qu'il habillerait avec les costumes exotiques d'une jeune cigarière gitane de Séville l'adaptant ainsi à la mode romantique. Mais, pour que cette figure acquière la grandeur nécessaire, il faut indispensablement une 'victime' de cette femme fatale : Don

José, un basque jaloux et violent ; l'existence de l'une implique l'existence donc de l'autre :

[...] personnage central de sombres récits dans lesquels l'homme succombe aux sortilèges d'une séductrice. En un sens, aussi bien que Carmen ou vamps hollywoodiennes, Ève, Circé, Dalila, Salomé sont des femmes fatales. Elles activent un agrégat de terreurs élémentaires qui montrent les mille et un visages d'une indéracinable angoisse de castration. (Maingueneau, 2002 : 43)

La combinaison de ces deux personnages tellement différents devient essentielle pour la création de la dimension tragique de l'histoire ; il fallait du choc entre eux afin d'inciter l'exposition de ces sentiments primaires que les personnages partagent avec les lecteurs et l'élévation du récit à quelque chose d'universel, à quelque chose d'éternel.

3.3.1. Le mythe de la *femme fatale*

Même si les deux personnages se laissent entraîner par ses pulsions élémentaires, c'est Carmen qui domine la scène, elle est l'héroïne du récit éponyme, la 'Femme' avec majuscules. Elle est aussi —son comportement 'hors la norme' des 'bienséances' sociales, l'annonçait déjà— qui a subi la plus grande dévalorisation : cette Carmen qui illustre le prototype de la *femme fatale* a été jugée comme la harpie qui vient détruire la vie de Don José, un homme au cœur noble poussé vers le mal: « Las llamadas mujeres fatales son queridas y odiadas, son tradicionalmente bellas, atrevidas y seductoras, ambiciosas e intrépidas, insensibles y crueles y muestran sus intenciones únicamente en el último momento... » (Baynat-Monreal, 2007: 45).

L'attrait des Français pour l'Espagne comprenait non seulement les paysages, les lieux et les mœurs passionnantes, mais aussi ses femmes. Ils adoraient les femmes espagnoles pour leur beauté, ainsi que pour leur caractère passionnel et sensuel —tel était du moins le regard 'exotisant' que les Français les conféraient. En fait, Mérimée lui-même a exprimé son attraction pour elles, au détriment des filles de sa patrie : « escribiendo a la condesa de Montijo (desde París el 27 de diciembre de 1845) se permite decirle que cree que las turgencias de la señorita Salvadora²⁷ hacen que le parezcan tablas todas las mujeres de su tierra » (in Cantera Ortiz de Urbina, 2002 : 87). Grâce à sa nécessité-intention d'assurer le succès de son œuvre, Mérimée était bien conscient qu'il fallait

²⁷ Elle était une demoiselle 'carabanchelina' qui a particulièrement retenu l'attention de Mérimée en raison de son beau physique.

inventer un personnage avec une belle et attrayante silhouette et un caractère puissant, qui réponde bien au goût français de la période. Le portrait de ces femmes diaboliques, devenu à la mode au XIX^e siècle, a fondé un mythe dont Mérimée a bénéficié l'incluant dans sa nouvelle :

La mujer española-oriental es un mito en la Francia del XIX. Mérimée va a utilizar este mito de la mujer-odalisca para su novela. Tendrá un éxito seguro, ya que los franceses sueñan con España y viajan a España, no sólo por la « couleur locale », sino por las mujeres y el cliché que de ellas se tiene. (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 86)

Mérimée construit donc la figure d'une cigarière sévillane d'origine gitane²⁸. D'après Sentaurens, il fallait que Carmen soit gitane, non seulement pour provoquer l'ultérieur choc des cultures, mais aussi pour qu'elle puisse prédire son destin et accepter la fatalité de sa propre mort. C'est ainsi qu'elle devient une héroïne tragique ; à travers le drame généré, Mérimée a réussi à révéler la condition humaine à partir des archétypes. Carmen lui permettra en effet de créer la dimension tragique de l'œuvre, mais il lui ajoute également les attributs implacables du stéréotype de la femme fatale : « exotismo, peligrosidad, osadía, dominio, seducción, sensualidad, magia, brujería » (Baynat-Monreal, 2007 : 45). Il s'agit maintenant d'analyser les différents traits qui feront de Carmen, pour elle-même, un personnage mythique.

Les protagonistes masculins de l'œuvre offrent de Carmen deux perspectives distinctes, mais complémentaires : le narrateur-archéologue fournit une description physique, tandis que Don José se concentre plutôt sur son comportement et ses vêtements. Le premier individu s'est aussitôt étonné de sa beauté : « C'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier » (*Carmen* : 27). Ramón-Trives et Préneron-Vinche assurent qu'il dépeint la gitane à partir des clichés que les Français avaient sur la femme espagnole. Elles ne pourraient être estimées belles que si elles avaient trois propriétés physiques 'noires' ; Carmen les possédait en effet :

Ma bohémienne ne pouvait prétendre à tant de perfection. Sa peau, d'ailleurs parfaitement unie, approchait fort de la teinte du cuivre. Ses yeux étaient obliques, mais admirablement fendus ; [...]. Ses cheveux, peut-être un peu gros,

²⁸ En 1831, la gitane Esméralda de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo avait inauguré cette fascination que Mérimée reprend.

étaient noirs, à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau, longs et luisants.
(*Carmen* : 27)

Étant ses yeux aussi noirs, elle possédait la peau, les yeux et les cheveux foncés. Mais, sans hésitation, c'est en réalité son regard qui l'a conquis : « Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvée depuis à aucun regard humain » (*Carmen* : 27). En fait, c'est lui qui introduit la première comparaison animale avec Carmen en référence à ses yeux : « Œil de bohémien, œil de loup, c'est un dicton espagnol qui dénote une bonne observation. Si vous n'avez pas le temps d'aller au jardin des Plantes pour étudier le regard d'un loup, considérez votre chat quand il guette un moineau » (*Carmen* : 27-28). Cette assimilation dénote déjà un caractère féroce et courageux, réitérant sa nature animale et ses pulsions primitives que les adjectifs utilisés dans ces extraits avançaient déjà : beauté « étrange et sauvage », expression « voluptueuse et farouche ».

De sa part, le premier aspect qui surprend Don José est la sensationnelle allure de Carmen. Quand il l'a vue pour la première fois, elle interprétait une extraordinaire sortie de la manufacture de tabacs de Séville grâce à son insolence et sa désinvolture, faisant partie d'un véritable spectacle qui excitait les hommes présents : « Au dernier coup de cloche, toutes ces femmes se déshabillent et entrent dans l'eau. Alors ce sont des cris, des rires, un tapage infernal. Du haut du quai, les hommes contemplent les baigneuses » (*Carmen* : 23). La nudité des corps et leur exhibition devant le regard 'voyeuriste' des hommes ici réunis annonce déjà la charge érotique que Mérimée accordera à la figure de Carmen.

La beauté de son corps et sa manière d'agir captent incontestablement l'attention du basque ; mais c'est à cause de son costume —si différent à celui de sa terre— accompagné par des mouvements sensuels, qu'elle arrive à le séduire. Ses vêtements sont décrits comme provoquants, mimant le stéréotype de ceux d'une prostituée :

Elle avait un jupon rouge fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu. Elle écartait sa mantille afin de montrer ses épaules et un gros bouquet de cassie qui sortait de sa chemise. (*Carmen* : 37)

La couleur rouge —'rouge fort', 'maroquin rouge', 'couleur de feu'— de ses vêtements enrobe la passion aveuglante, l'amour infernal, colore en fait la symbolique du mal. Le rouge est bien dans notre imaginaire occidental la couleur maudite qui représente la

mort mais aussi la vie²⁹, l'amour et le crime qui se font indissociables dans la nouvelle. La nudité de certaines parties de son corps évoque un climat érotisé : la peau est à peine entrevue à travers des éléments comme la mantille —un accessoire typiquement andalou qui apporte un surplus de mystère car elle permet de se cacher derrière elle ou de se laisser deviner, soulevant à la fois l'inquiétude et la provocation ; le « jupon rouge court » réunit, de sa part, l'élément de l'intimité (le jupon étant le dessus de la jupe, il devait donc rester invisible aux yeux du spectateur), la couleur de la passion et la petitesse qui assure l'exhibition des jambes... ; en fin, les « bas de soie blancs » troués qui invitent à deviner ce qu'ils dévoilent autant que ce qu'ils cachent. L'assemblage de tous ses détails termine par construire un portrait qui supposait à cette époque une énorme source de séduction pour les hommes, qui n'avaient pas l'habitude d'apercevoir la peau des femmes, et encore moins dans la culture basque :

« [...] je pensais toujours au pays, et je ne croyais pas qu'il y eût de jolies filles sans jupes bleues et sans nattes tombant sur les épaules**. D'ailleurs, les Andalouses me faisaient peur [...] **Costume ordinaire des paysannes de la Navarre et des provinces basques » (*Carmen* : 36)

Le contraste géographique —Andalouses / Basques— s'accroît par l'utilisation des couleurs prédominantes dans le code vestimentaire des deux cultures —le rouge / le bleu— et par la pression à laquelle sont soumis les cheveux des jeunes filles —la chevelure détachée / « les nattes tombant sur les épaules »—. Le contraste lui fait « peur » !

Les balancements des bras et du corps de Carmen complétaient son image séduisante ; elle se dandinait avec le poing posé sur sa hanche, exhalant le défi et la fierté (de sa chair, de son ethnie). Ces vêtements qui éveillaient l'imagination des plus curieux et ces mouvements suggestifs créent une scène qui réveille immédiatement la libido de Don José. Culminant son apparition, la bohémienne, qui avait une fleur de cassie qui « sortait de sa chemise » (pourrions-nous l'imaginer reposant sur ses seins ?), la jette aux pieds du soldat qui succombe à son sort : « Monsieur, cela me fit l'effet d'une balle qui m'arrivait... » (*Carmen* : 38). Cette action décrit l'intensité d'une métaphore sexuelle qui vient toujours lier l'amour et la guerre, la passion et la mort. Don José décide de garder la fleur reconnaissante, par la suite, que ce serait sa « première sottise » (*Carmen* : 38).

Le portrait de Carmen offert à travers le regard du personnage de Don José se continue. La gitane a, d'ailleurs, le don artistique de danser et de chanter et elle l'utilise

²⁹ Cf. Risco-Salanova (1993).

à son profit soit pour gagner de l'argent, soit pour conquérir ses amants. La première fois que le basque l'a vue danser, il est déjà devenu jaloux, même quand ils n'avaient pas encore eu de relation. Il ne voulait pas que d'autres hommes la regardent et la complimentent. Il ressentait le besoin de la dominer, qu'elle était juste pour lui, au point de déclarer que : « je pense, que je me mis à l'aimer pour tout de bon ; car l'idée me vint trois ou quatre fois d'entrer dans le patio, et de donner de mon sabre dans le ventre à tous ces freluquets qui lui contaient fleurettes. Mon supplice dura une bonne heure » (*Carmen* : 46). Dans cette scène le lecteur peut déjà apprécier le caractère violent de Don José, même quand il n'était pas justifié (si la violence peut-elle jamais être 'justifiée' !). Plus tard, il la fera danser dans l'intimité pour lui, comme jeu d'excitation préliminaire à l'acte sexuel :

Je lui dis que je voudrais la voir danser ; mais où trouver des castagnettes ? Aussitôt elle prend la seule assiette de la vieille, la casse en morceaux, et la voilà qui danse la romalis en faisant claquer les morceaux de faïence aussi bien que si elle avait eu des castagnettes d'ébène ou d'ivoire. (*Carmen* : 50)

Ce portrait de *femme fatale* où nature et culture se réunissent pour créer l'être le plus séduisant que Don José n'ait jamais vu, se complète : non seulement le corps entraîne le basque à sa perdition, mais aussi l'intelligence de cette femme qui maîtrise la dialectique : « Carmen juega con las palabras, los malentendidos y la ignorancia de los que la rodean manipulándolos y controlando sus actos y sus vidas » (Baynat-Monreal, 2007 : 55). Elle emploie la 'parole' comme instrument au service de la moquerie et du mensonge afin de dominer les hommes et d'atteindre ainsi ses objectifs³⁰.

Elle remplit de telle sorte un rôle essentiel dans le groupe des bandits : « cette fille était la providence de notre groupe » (*Carmen* : 62) ; sa maîtrise langagière la met en charge de faire les négociations pour la contrebande, puisqu'elle sait manipuler les hommes : « Dans les expéditions, elle servait d'espion à nos gens, et de meilleur il n'y eut jamais. Elle revenait de Gibraltar et déjà elle avait arrangé avec un patron de navire l'embarquement de marchandises » (*Carmen* : 58). Elle domine aussi le basque à sa volonté et lui ridiculise, le laissant même sans défense :

Ton épinglette ! s'écria-t-elle en riant. Ah ! monsieur fait de la dentelle, puisqu'il a besoin d'épingles ! Tout le monde qui était là se mit à rire, et moi je me sentais

³⁰ La parole étant de tout temps l' 'arme' réservée aux femmes ; dans un univers dominé par la force, la dialectique a été le territoire de privilège pour les femmes.

rougir, et je ne pouvais trouver rien à lui répondre. Allons, mon cœur, reprit-elle, fais-moi sept aunes de dentelle noire pour une mantille, épinglier de mon âme !
(*Carmen* : 37)

Le comportement de Carmen fait sans aucun doute perdre la tête au soldat, qui tombera progressivement dans le mal. Néanmoins, il y a finalement un trait physique de Carmen qui va l'intriguer et c'est, comme pour l'archéologue, son regard (cf. ut supra, ses yeux de loup). La profondeur de ses grands yeux noirs (noirs comme la nuit, noirs comme la mort) semble avoir troublé les deux hommes. Ils sont des yeux exotiques mais ce qui impressionne le plus, c'est ce qu'ils sont capables de transmettre. Son regard peut hypnotiser les hommes et aussi les défier. Non seulement les mots de la bohémienne servent donc à manier, son regard peut le faire aussi sans nécessité de prononcer un seul mot :

[...] hechiza con su mirada: sus ojos seducen para manipular a los demás, para dominarlos según su placer, capricho y bienestar. Así la mirada de Carmen es negativa y aporta una serie de connotaciones propias de la mujer fatal no explícitas pero si sugeridas, de un personaje que tiene todos los vicios y con alusiones directas a la brujería y al diablo. (Baynat-Monreal, 2007 : 48)

Il suffit parfois de regarder son accompagnant avec un seul œil. Dans ce sens, l'exemple principal et le plus sinistre se trouve à la fin de l'œuvre, lorsque Don José la tue : « Je crois voir encore son grand œil noir me regarder fixement ; puis il devient trouble et se ferma » (*Carmen* : 79). Même jusqu'à la fin de sa vie, ils ont continué à perturber et à menacer son amant.

Carmen est considérée aussi une sorcière par les deux hommes en raison des préjugés sur sa culture et de ses connaissances ésotériques pour faire des sorts — « Allons, allons ! vous voyez bien que je suis bohémienne ; voulez-vous que je vous dise la baji ? » (*Carmen* : 26). L'archéologue est le premier personnage à la décrire ainsi : « je ne reculai pas d'horreur en me voyant à côté d'une sorcière. « Bon ! me dis-je ; la semaine passée, j'ai soupé avec un voleur de grand chemin, allons aujourd'hui prendre des glaces avec une servante du diable » (*Carmen* : 26). L'exotisme métaphysique s'inscrira ainsi dans la nouvelle (cf. Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006) faisant appel à des créatures aux pouvoirs surnaturels —une condition qui (à la limite) l'approcherait de la définition la plus restrictive de 'mythe'.

Populairement, les sorcières ont été connues pour rendre culte à l'ange maléfique, au diable, qui leur aurait fourni certains pouvoirs surnaturels. Carmen possède en fait ces pouvoirs : elle propose alors de lire la bonne fortune —*le baji*— à l'archéologue ; elle négocie avec Don José, soldat chargé de la transférer en prison, pour la libérer en lui offrant une portion de la *bar lachi* — « la pierre d'aimant avec laquelle les bohémiens prétendent qu'on fait quantité de sortilèges » (*Carmen* : 40) — ; elle préparait des potions curatives et prédit le futur. De toutes les sorcières, elle semble être celle de prédilection parce que son apparence ensorcelée lui rapproche du diable lui-même. Don José n'est pas le seul à la comparer avec l'ange déchu — « cette diable de fille » (*Carmen* : 56) —, Carmen le fait elle-même aussi : « Tu as rencontré le diable, oui, le diable ; il n'est pas toujours noir, et il ne t'a pas tordu le cou. Je suis habillée de laine, mais je ne suis pas un mouton » (*Carmen* : 51).

Elle réunit en définitive les attributs physiques révélateurs de la séduction féminine : une beauté étrange, des cheveux et des yeux noirs, un regard félin, sauvage, une expression fière, la maîtrise de la parole, le don de chanter et danser... en plus des capacités prémonitoires et magiques des sorcières (cf. Risco-Salanova, 1993). Les facultés magiques de la gitane et sa méchanceté, venant de son aspiration à atteindre ses objectifs individuels sans tenir en compte de l'éthique ou des lois, la dépeignent comme un être aussi dangereux que le diable. L'union de ces aspects finissent par convertir la figure de la cigarière gitane en *femme fatale* :

Carmen es, evidentemente, la mujer fatal que hechiza a los hombres y les arrastra al mal. Es bruja, manipula objetos misteriosos, pide que se haga la señal de la cruz con la mano izquierda, organiza un bacanal en la calle del Candilejo, invoca a María Padilla, patrona de las brujas españolas, confiesa su odio por la virgen María, la « majari ». (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 84)

Mérimée réussit donc à construire un personnage puissant et indomptable à travers la combinaison des traits culturels et sociaux des deux types de femmes : la cigarière andalouse et la gitane pour construire avec elles le mythe universel de la *femme fatale*, car, selon Claude-Gilbert Dubois :

[Carmen] reúne en ella todos los atributos simbólicos de la feminidad imaginada por Occidente: peligrosa, seductora, es Eva [...] Pero esta seductora es asimismo el símbolo de la Libertad. Dalia y Judith, Helena y Cleopatra reina de los

egipcios, Venus y Lilith; representa, ella sola, todas las figuras de la mitología de la feminidad. (in Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 11)

« [S]iguiendo la moda, el autor escoge también un nombre exótico de mujer para el título de su obra » (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 40) : *Carmen*. À cette époque, il existait de nombreux romans qui portaient comme titre le nom exotique d'une femme tels que *Militona* (1847) de Théophile Gautier, *Graziella* (1853) de Lamartine ou *Salammô* (1862) de Gustave Flaubert —mode nationale, mais aussi mondiale³¹. Plusieurs auteurs ont commencé à titrer leurs œuvres avec un nom féminin parce que c'était un siècle révolutionnaire pour les femmes, selon Ramón-Trives et Préneron-Vinche (2006). En effet, le XIX^e siècle entraîne la rébellion des femmes contre leur injuste situation dans la société. Elles commencent à revendiquer leur valeur et s'opposent à être définies comme des simples objets appartenant aux hommes et dont leur seule fonction est de prendre soin de la famille.

Mérimée lui-même avait pris position contre une conception classique du mariage : « Ahora, no solo se habla de un matrimonio sin dote, sino que los matrimonios se deciden en función de la dote » (in Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 41). Ainsi, le contexte social du siècle et la propre position de Mérimée ont contribué à la représentation de cette figure féminine indépendante et révolutionnaire contre les chaînes hétéro-patriarcales de l'époque³² ; déjà les vêtements provoquants de Carmen, qui violent la tenue réservée traditionnelle de l'Espagne, avancent son attitude audacieuse et marquent la rupture avec la moralité de l'époque, affirment Ramón-Trives et Préneron-Vinche. Les seules normes que Carmen respecte sont celles des gitans et nous ne pouvons pas oublier que leur priorité est la liberté :

[Carmen] será ampliamente reivindicada como la mujer desinhibida que no respeta convenciones ni códigos sociales, que se libera y propugna un amor libre; una idea de feminidad revolucionaria, reivindicada hoy en día; [...] para la raza gitana la libertad lo es todo. (Risco-Salanova, 1993 : 59)

³¹ Ainsi, Jane Austen a publié *Emma* (1815) et Charlotte Brontë *Jane Eyre* (1847) en Angleterre, Pérez Galdós a également publié *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) en Espagne et en Russie, *Anna Karenina* (1877) de Tolstoï.

³² « [...] le personnage de la femme fatale s'inscrit dans un univers social de transition, qui contraint encore fortement les comportements mais confère déjà une large autonomie aux individus. Ni dans une société traditionnelle où chacun voit sa place prescrite par sa naissance, ni dans le corps social atomisé des sociétés postindustrielles, ce personnage ne pourrait prendre une telle ampleur » (Maingueneau, 2002 : 43).

Carmen possède en effet une conception libre de l'amour, ainsi configurée à cause des valeurs gitanes. Elle pouvait aimer autant d'hommes qu'elle le voulait parce qu'elle est une femme libre dans tous les domaines, aussi dans la sphère amoureuse —une conception de l'amour est (pourrait-on affirmer) très actuelle et de plus en plus respectée aujourd'hui, ce qui assure la survie du mythe de Carmen, une femme qui réclame sa liberté d'aimer, sa liberté d'agir. La 'modernité' ou l'universalité' de la figure de Carmen se consolide lorsqu'elle exige éгалer sa position avec celle de l'homme. Elle se sent éblouie par les signes masculins comme l'horloge du narrateur-archéologue —qu'elle essaie de voler— ou l'argent, puisqu'ils symbolisent tous les deux le pouvoir :

Muchos críticos ven en ella ciertos aspectos de la mujer feminista actual por su deseo de equiparación con el hombre: el poder del dinero la atrae, en particular porque no posee nada, y, como muchos hombres, es capaz de todo por dinero. (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 73)

En définitive, les qualités de cette femme favorisent la caractérisation d'une protagoniste indépendante et courageuse dont le principe fondamental est la liberté. Carmen défendait des valeurs inattendues en son temps et aspirait à atteindre l'égalité avec des hommes. Ce sont les raisons pour lesquelles, même si Carmen est un personnage créé au XIX^e siècle, toutes les femmes peuvent actuellement continuer à s'identifier avec elle. C'est ainsi que ce puissant personnage a réussi à s'élever et à rester dans la catégorie de mythe.

3.3.2. Jalousie et mort : Don José ou l'histoire d'une déchéance

Malgré la puissance et le courage de Carmen, elle sera dévalorisée face à la figure masculine, Don José, dont les lecteurs se souviennent plutôt pour être un homme noble et chrétien et non pas pour être un bandit et un meurtrier. La (possible) explication répercute sur la diabolisation de la femme : Don José commet beaucoup de crimes, certes, mais c'est toujours à cause de son désir de posséder la jeune gitane, de sorte que Carmen reste conçue comme la *femme fatale* qui l'ensorcèle et l'entraîne vers le mal. Don José enfreint les règles de l'armée, tue d'autres hommes, devient un bandit, puis il tue même sa bien-aimée et, finalement, il se rend à la justice qui le condamne à mort ...

mais c'est toujours à cause d'ELLE. Outre cette des-attribution de responsabilité, l'histoire de Don José est bien l'histoire d'une déchéance :

Les nouvelles de Mérimée quand elles n'expriment pas le triomphe du malentendu, sont bien souvent le récit d'une décomposition : [...] *Carmen*, qui relate la déchéance progressive et inexorable de Don José, l'abdication de sa volonté jusqu'au sursaut final devant les caprices et les mystères de l'âme sous l'influence du vice. (Adam, Lerminier et Morot-Sir, 1971 : 87)

Tel qu'analysé précédemment, Carmen joue certes avec les hommes à volonté, elle ment, elle menace et attaque même une autre cigarière mais, cela implique-t-il que Don José est un 'pauvre homme' dont les crimes sont en réalité le produit de la gitane ? Tout d'abord, il faut signaler la raison pour laquelle Don José se trouve à Séville. Il a dû fuir le Pays Basque à cause d'une querelle : « Quand nous jouons à la paume, nous autres Navarrais, nous oublions tout. Un jour que j'avais gagné, un gars de l'Alava me chercha querelle ; nous prîmes nos maquilas³³, et j'eus encore l'avantage ; mais cela m'obligea de quitter le pays » (*Carmen* : 35). Même si Mérimée évite d'explicitement quelle a été exactement la conséquence du combat par rapport à l'autre homme, nous pouvons supposer que Don José a mis fin à sa vie en raison de sa fuite immédiate de sa chère ville natale. Par conséquent, il n'avait pas encore rencontré Carmen alors qu'il avait déjà commis des crimes mortels...

Une fois qu'ils se connaissent, la première 'erreur' que commet Don José est de désobéir aux ordres de la justice. Il était chargé de diriger Carmen en prison quand elle a essayé de le persuader de la laisser partir —car nous savons déjà que la liberté lui est essentielle— et il finit par accepter. Donc, si cette situation est analysée, le lecteur pourrait bien apercevoir que Don José viole les règles du corps de garde pendant que la gitane tente de respecter son principe de liberté : face à la cohérence de Carmen, l'inconstance de Don José, face aux principes fermes de la gitane, la 'morale' lasse du basque...

³³ Dans sa poursuite d'insérer dans son texte des dialectismes qui incorporent de la couleur locale, Mérimée emploie ce terme 'maquila' qui nous renvoie à la culture du Pays Basque : « La *makila*, a veces escrito como *maquila*, *maquilla* o *makhila* es un bastón tradicional en el País Vasco, tanto como herramienta práctica como, sobre todo, símbolo cultural de la autoridad y fuerza. En la ceremonia de nombramiento del *Lehendakari* (o de los diputados generales y alcaldes) de la región se hace entrega de una maquilla como símbolo del poder político » (Wikipedia, art. "Makila").

Après la sortie de Don José de prison, il admet déjà être ‘amoureux’ de la jeune femme et commence à déchaîner son comportement violent, qui augmentera tout au long du récit à cause de la jalousie et de la folie. Un moment clé survient une fois qu’il avait déjà réussi à la posséder — « nous passâmes ensemble toute la journée, mangeant, buvant, et le reste » (*Carmen* : 50). Ce fait paraît représenter pour Don José un pacte d’amour et de fidélité entre eux, tandis que pour Carmen cela n’implique aucun engagement puisqu’elle est gouvernée par la liberté également sur le plan sentimental. En conséquence, lorsque le basque se rend compte que Carmen continue de séduire d’autres hommes, sa fureur et le début de sa folie seront déclenchées : il tue le lieutenant de son propre régiment qui était avec elle « comme le lieutenant me poursuivait, je mis la pointe [de son épée] au corps, et il s’enferra » (*Carmen* : 55).

Ce serait le premier homme tué par lui ‘à cause’ de Carmen, mais pas le dernier. Devenu bandit après ce meurtre pour échapper la justice, il a découvert en habitant avec le groupe de voleurs et sa bien-aimée gitane qu’elle était mariée à un autre bohémien qui s’était récemment échappé de prison — « Vous vous imaginez le plaisir que me fit cette nouvelle » (*Carmen* : 59) ; la tragédie est insérée dans la délectation de ce ‘plaisir’ que Don José vient de confesser. Le rom de Carmen s’incorpore ainsi à la troupe où ils ont dû donc cohabiter... C’est ainsi que sa jalousie continue à se nourrir au point où, même s’il est conscient que moralement il ne devrait pas abattre l’un de ses compagnons — « je hais García, mais c’est mon camarade » (*Carmen* : 68) —, il finit par l’assassiner afin d’être avec la gitane librement³⁴ :

Je me sentais plus fort qu’un géant. Il se lança sur moi comme un trait ; je tournai sur le pied gauche et il ne trouva plus rien devant lui ; mais je l’atteignis à la gorge, et le couteau entra si avant, que ma main était sous son menton. Je retournai la lame si fort qu’elle se cassa. C’était fini. (*Carmen* : 69)

À partir de cet extrait, nous pouvons apprécier la violence et la truculence que Mérimée attribue à ce personnage, au ‘plaisir’ qu’il en ressent : Don José tue sans hésitation, sachant parfaitement où l’attaquer et utilisant toute la force de son être, signes évidents de colère et de vengeance. Son attitude confiante et furieuse dans ce combat confirme son aveuglement, produit de sa terrible jalousie qui continuera d’augmenter jusqu’à la fin de l’histoire. Les pulsions de l’amour et de la mort font partie de la nature humaine, certes, et constituent par la suite une part du couple mythologique Eros/Thanatos qui

³⁴ « Nous ne pouvons pas vivre ensemble. J’aime Carmen, et je veux être seul » (*Carmen* : 69).

construit nos imaginaires. La question à résoudre c'est si l'amour ne s'est pas substitué chez Don José par la jalousie...

Le dernier épisode de jalousie, qui viendra des rencontres entre le *picador* Lucas et la bohémienne, sera différent mais encore plus épouvantable. Impuissant après avoir vu qu'il ne pourra plus jamais contrôler ni posséder Carmen, Don José 'comprend' que la solution n'est pas encore de tuer le nouvel amant de la gitane. Par contre, il en trouve deux autres possibles : partir très loin avec Carmen — « Changeons de vie, Carmen, lui dis-je d'un ton suppliant. Allons vivre quelque part où nous ne serons jamais séparés » (*Carmen* : 76) — ou mettre fin à la vie de la gitane... La jalousie de Don José nous semble donc avoir définitivement substitué l'amour pour Carmen, et la pulsion de vie (Eros) s'écroule tragiquement se transformant en seule pulsion de mort. Don José recouvre ainsi, de notre perspective, le mythe de la mort, la figure aveugle de Thanatos.

Carmen respectera son principe de liberté et saura accepter son fatal destin, dont elle était déjà consciente parce qu'elle l'avait prédit : « Moi d'abord, toi ensuite. Je sais bien que cela doit arriver ainsi » (*Carmen* : 76). Tandis que Don José, aveugle par la rage de la jalousie, trahira ses croyances et ses valeurs et finira par la tuer : « Je la frappai deux fois. C'était le couteau du Borgne que j'avais pris, ayant cassé le mien. Elle tomba au second coup sans crier » (*Carmen* : 79). Face à un homme faible et emporté par la jalousie, nous avons une femme courageuse qui meurt poignardée sans même crier en défense de sa liberté. Sa mort la convertit en héroïne tragique, sa défense de la liberté en archétype universel, puis, en mythe.

Bien qu'il soit vrai que les deux ont une conception très différente de l'amour à cause de leurs cultures et caractères — « Carmen tiene una visión consumista del amor, de un amor que se disfruta y se gasta al instante, mientras que la de don José es una visión ahorrativa, una sola mujer y para toda la vida » (Risco-Salanova, 1993 : 57) — il y a certaines limites éthiques qui doivent être toujours respectés. Don José ne respecte aucun code moral, même pas le sien, le Christianisme — « je suis Basque et vieux chrétien » (*Carmen* : 35). En tant que chrétien il a effectivement transgressé toutes les normes morales, il a commis de nombreux péchés, le plus remarquable étant le meurtre de Carmen. Mais il ne le regrette même pas « Peut-être ai-je eu tort » (*Carmen* : 79) — s'interroge-t-il toujours après le meurtre ; et il ose même blâmer leur culture pour sa

mort « Pauvre enfant ! Ce sont les Calés qui sont coupables pour l’avoir élevée ainsi » (*Carmen* : 80). Il ne respecte donc pas ses propres principes, contrairement à Carmen qui est prête à tout faire pour respecter les siens.

La trahison des codes éthiques de la part de Don José se doit précisément à qu’il ne ressent pas d’amour, mais qu’il a converti Carmen en un objet de désir sexuel, dont la possession lui semble aussi ‘naturelle’ qu’indiscutable (!). La réaction du basque c’est la violence, la violence comme pulsion agressive qui accompagne généralement les pulsions sexuelles —un désir exclusivement axé sur la jouissance du corps (cf. Ramón-Trives et Préneron-Vinche). Ces pulsions sont normalement supprimées par la raison, mais dans certains cas —comme dans celui de Don José— elles se révèlent la cause même des crimes :

La fuerza de su pasión es tan arrasadora que se olvida del mundo entero, que renuncia a sus creencias, a su moral, a su honor, que destruye poco a poco su propia personalidad: nada tiene sentido si no se refiere a Carmen; esta mujer es la única que da sentido a su vida. (Ramón-Trives et Préneron-Vinche, 2006 : 75)

Cet aveuglement, provoqué par la jalousie, le conduit à perdre sa dignité, sa personnalité, son travail et, finalement, sa vie ; il représente les instincts de mort (Thanatos). Ce n’est donc pas Carmen qui l’entraîne vers le mal, mais ses propres pulsions primitives qu’il n’a pas sues (ou qu’il n’a pas voulu) dominer. De nos jours, il serait plutôt vu comme un homme-macho, comme un meurtrier au lieu d’un pauvre homme amené vers le mal par une sorcière, ou comme lui-même il considère, par le diable.

Nous nous sommes confrontés à une lecture qui ‘victimisait’ le personnage de Don José, il ne s’agit non plus de ‘victimiser’ la figure de Carmen. Elle possède certes ses propres instincts, ceux de vie (Eros), mais elle commet aussi des fautes, elle a des réactions et des actions aux limites de la légalité, aux limites de la morale (le mensonge, la ridiculisation des autres, la violence exercée sur une cigarière pour avoir offensé sa culture gitane, le vol...). Tous les deux répondent ainsi à des instincts élémentaires qu’ils n’ont pas réussi à maîtriser et représentent l’échec de l’être humain à abandonner ces instincts de base pouvant devenir dangereux, capables de provoquer un affrontement atroce qui se traduit par une fin aussi tragique que celle de la nouvelle.

Même dans notre siècle, les êtres humains nous continuons à commettre ce type de barbaries poussés par nos instincts le plus primitifs de vie ou de mort, de sexe ; c'est pourquoi leur illustration dans l'œuvre de manière conflictuelle —la lutte perpétuelle entre Eros et Thanatos— a été essentielle pour la transformation du récit en mythe. *Carmen* révèle une partie sombre que notre *ego* civilisé essaie de contrôler ; nous portons tous une Carmen ou un Don José à notre intérieur, c'est à nous de les dominer. Étant ses personnages si intimement liés à chacun des êtres humains, ce n'est pas surprenant donc que ce récit soit devenu un mythe universel.

4. Épilogue : réception de *Carmen* en Espagne

L'universalisation de l'œuvre de Mérimée, accomplie en bonne partie par l'adaptation lyrique de Bizet, a catapulté le récit à des sphères inattendues, mais elle a aussi impliqué un coût élevé pour lui. L'opéra de Bizet se détachait du récit exagérant les clichés et générant une image de l'Espagne qui n'avait rien à voir avec celle spécifiée par l'auteur de la nouvelle :

Llevados [Henri Meilhac y Ludovic Halévy] por su cuidado de dramatización eficaz y de efectismo teatral, se olvidarán de la España minimalista y verídica de la novela, en beneficio de otra España, más acorde con los fantasmas de su público, la España soñada de la cultura burguesa de la Francia de Napoleón III. Así fue como se dio a luz, en contra de la voluntad de estilización realista de Mérimée, ese mito de España que vino a ser la tercera invariante del mito de Carmen, y que los españoles iban a bautizar con cierta imprudencia « la España de Mérimée ». (Sentaurens, 2006 : 2)

La connaissance et la curiosité de Mérimée pour l'Espagne font de son récit une représentation plus proche et réaliste de la véritable image de l'Espagne du XIX^e siècle ; l'auteur lui-même s'est même scandalisé lors de la parution d'autres écrits qui, à son avis, ne répondaient pas à une image réelle d'Espagne, tel a été le cas de *De Paris à Cadix* (1847) d'Alexandre Dumas : « ¿ Ha leído usted —decía Prosper Mérimée a la señora de Montijo— esos folletines en que Alexandre Dumas relata su viaje por España ? Es imposible soltar tantos disparates; eso excede cualquier permiso y será suficiente para que se reciba igual que perros a todos los franceses que se vayan allí detrás de él » (in Sentaurens 2006 : 4). Mérimée était un véritable passionné de l'Espagne et il se sentait à tel point identifié avec le pays qu'il se fâchait contre ce type d'offenses envers la culture du pays qu'il aimait. Une facette lui a occupé particulièrement : il s'était concentré sur l'illustration de la culture gitane ; il construira son personnage principal comme prototype de cette ethnie à laquelle il va consacrer le dernier chapitre du récit, où seules les particularités de cette culture et de son histoire seront discutées.

Néanmoins, cet « effectisme théâtral » du livret de Meilhac et Halévy s'appuyait sur un caractère pittoresque exagéré qui donne l'image d'une « España de pandereta » ; ce qui a supposé par la suite, une grande désaffection dans la réception de l'œuvre de Mérimée en Espagne. Les critiques défavorables que *Carmen* a reçues se sont produites —pour l'essentiel— après l'arrivée de l'opéra chez nous, et proviennent en bonne partie

de l'ignorance du récit de Mérimée. La plupart des spectateurs n'avaient pas lu préalablement la nouvelle de manière qu'ils ne pouvaient pas apprécier les différences entre la narrative de Mérimée et la version théâtrale de Bizet ; son auteur a alors reçu —sans le mériter— l'image de « el creador de la falsa imaginaria española, el inventor de esa Andalucía de pandereta » (Sentaurens, 2006 : 4) qui étaient en réalité les librettistes de Bizet.

Il faut également garder à l'esprit que la première traduction espagnole remonte à 1886, quarante ans après la publication de l'ouvrage (cf. Atalaya Fernández, 2014). Ce retard des traductions face à la rapidité de diffusion des adaptations théâtrales, qui ont également un plus grand impact populaire, justifie la méconnaissance de la nouvelle. Ce n'est que vers la moitié du XX^e siècle que la publication des traductions espagnoles augmente, suscitant ainsi des opinions plus favorables. Des écrivains espagnols comme Emilia Pardo Bazán et Miguel de Unamuno « subrayan con agudeza el ingenio sutil y penetrante de Mérimée y su profundo conocimiento de las cosas de España » (Sentaurens, 2006 : 10).

En revanche, il persistait encore un certain ressentiment envers l'auteur, même si cette fois ce n'est pas en raison de l'image de l'Espagne. L'opéra et leurs adaptations avaient eu un tel impact que le personnage de Carmen finit pour être intégré par la population espagnole comme un personnage historique appartenant à leur culture. À tel point que les Espagnols ont critiqué Mérimée pour avoir frelaté cette digne figure espagnole ; un exemple clair de ce type de jugements est celui du pasodoble « Carmen de España » (Quintero, León y Quiroga, 1955) toujours un siècle plus tard de l'édition de la nouvelle, et que tout le monde en Espagne connaît et sait fredonner³⁵ :

Pero no es verdad la historia
Que de mí escribió un francés
Al que haría Pepitoria
Si yo lo volviese a ver
Iba a servirme de camafeo
Si atravesara los Pirineos

Carmen de España, manola
Carmen de España, valiente
Carmen con bata de cola
Pero cristiana y decente
[...]

³⁵ Ce sont nombreuses les versions de la lettre et les versions chantées disponibles sur le net.

Yo soy la Carmen de España
Y no la de Mérimée
Y no la de Mérimée

L'existence de cette chanson confirme l'universalisation du récit et le triomphe du mythe. D'une part, les Espagnols connaissent effectivement l'histoire de Carmen, bien qu'elle soit parfois déformée à cause de sa connaissance à travers l'opéra. D'autre part, les Espagnols se sont inévitablement sentis identifiés avec ses personnages, malgré l'arrivée tardive et les critiques négatives, en faisant de Carmen un membre de la « estirpe española » (Sentaurens 2006 : 12).

5. Conclusion

Que Mérimée était un amoureux de l'Espagne est, sans aucun doute, la première conclusion que notre étude nous permet d'affirmer. Il y a fait plusieurs voyages qui lui ont concédé une connaissance approfondie du pays, des mœurs espagnoles, des différents groupes sociaux et de leurs cultures. Ainsi, Mérimée a sagement combiné en *Carmen* ses propres expériences en Espagne, les anecdotes et légendes transmises surtout par son amie Manuela de Montijo et les éléments exotiques à la mode pour la construction d'un *best-seller*. Il s'assurait ainsi un succès auprès de ses contemporains vraiment friands d'exotisme, de la passion, la sensualité et même la férocité de la femme espagnole que Carmen représentait, un succès qui lui était aussi nécessaire que... l'achat de pantalons !

La rapidité de la rédaction de même que l'origine toute banale (du moins, celle que l'auteur confessait) de cette nouvelle surprend du premier abord de son étude. Et pourtant, Mérimée réussit non seulement à la production d'un *best-seller*, mais aussi à la création d'un mythe. La dimension tragique apportée par des personnages stéréotypés et l'exposition des désirs humains les plus élémentaires ont favorisé la transformation de cette petite histoire en mythe.

Si ce fait résultait déjà surprenant, le succès collatéral de la version lyrique de Georges Bizet a de surplus contribué à son universalisation : nombreuses adaptations théâtrales ont été créées à partir de cet opéra et, non seulement dans le domaine théâtral, mais aussi dans la peinture, la musique, le cinéma, la danse...³⁶ Bien que l'infidélité du livret de l'opéra par rapport au récit de Mérimée a également causé des effets négatifs, notamment en Espagne où la réception —déjà tardive— a été d'abord infructueuse, l'analyse réalisée nous permet de confirmer que l'universalisation de l'histoire de *Carmen* a facilité la transformation du récit en mythe mondialisé.

Les protagonistes de la nouvelle ont un rôle particulièrement important pour la création du mythe. A partir des éléments stéréotypés et d'une abondante couleur locale, Mérimée a construit un tout petit récit où il a su combiner sa grande connaissance des différents groupes culturels en Espagne ; elle lui a permis de bien dessiner les contours d'une

³⁶ « Más de cincuenta adaptaciones cinematográficas o televisivas, además de las distintas grabaciones de las representaciones operísticas o de los ballets, ponen de manifiesto su presencia constante en el imaginario artístico » (Mesa-Leiva, 2020 : § 9).

jeune cigarière andalouse et gitane et un noble basque, un choix très intelligent puisque son objectif était en effet de créer ce choc dramatique entre les deux en raison de leurs divers principes moraux. Ces deux personnages —la belle Carmen, le jaloux Don José— ont eu la force de transformer sa portée archétype en objet mythique, ce sont eux qui procurent la dimension tragique de l'œuvre, ce sont ses passions, ses pulsions —celles de la vie, de la mort et celle du sexe— qu'ils partagent avec les lecteurs, leur permettant de s'identifier (consciemment ou inconsciemment) avec eux.

Construit à priori sur le stéréotype mythique de la *femme fatale* qui lui offrait déjà un grand progrès pour la transmutation du récit en mythe, l'union des trois identités —cigarière andalouse, gitane et femme fatale— a renforcé la puissance de cette figure courageuse et indépendante ; étant capable de fasciner toutes les femmes, même celles de notre siècle, par son attitude et comportement. Toujours à la défense de sa liberté comme la valeur principale, la gitane représente les instincts de l'existence, ceux de vie, ceux d'amour (Eros), qu'elle protégera à tout prix, y compris la violence.

Représentant d'une pulsion antithétique, Don José est entraîné par ses instincts de mort (Thanatos), transformation perverse de l'amour en jalousie, puis en violence assassine. La différence des cultures et des valeurs des protagonistes provoque un affrontement tragique entre eux causé par la jalousie ressentie par Don José, qui lui conduit à libérer ces pulsions mettant fin à la vie de plusieurs personnes, y incluse celle de sa bien-aimée.

Carmen et Don José, Don José et Carmen, ce duel tragique réveille nos instincts le plus primitifs, ceux des personnages, ceux d'une Humanité qui se débat toujours contre ses pulsions animales ; ils n'ont pas su les vaincre, nous continuons au XXI^e siècle à l'essayer. Le récit de Mérimée construit donc un couple mythique qui se révèle, enfin, universel.

6. Bibliographie

- ADAM, ANTOINE, LERMINIER, GEORGES ET MOROT-SIR, ÉDOUARD (1971) *Littérature Française. Tome second XIX^e et XX^e Siècles*. Paris : Larousse, pp. 87-88.
- ÁLVAREZ-LOPERA, José (s/d) « Mérimée, Prosper », in *Museo Nacional del Prado* : [Disponible sur <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/merimee-prosper/fa9f12c8-bbdd-4fb1-86c1-ca459676741e> ; 21/02/2021]
- ATALAYA-FERNÁNDEZ, IRENE (2014) « *Carmen* de Prosper Mérimée, en la Traducción de Cristóbal Litrán (1890) ». Alicante : Biblioteca Virtual de Cervantes. [Disponible sur <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvh7f0> ; 17/03/2021]
- BATAILLON, MARCEL (1948) « L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance », *Revue de Littérature Comparée*, 22, pp. 35-66. [Disponible sur <https://search.proquest.com/docview/1293165264?> ; 10/03/2021]
- BAYNAT-MONREAL, MARIA ELENA (2007) « El poder de la palabra y la mirada en *Carmen* de Mérimée », *Anales de Filología Francesa*, n.º 15, pp. 43-58. [Disponible sur <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3049116> ; 22/02/2021]
- BRUNEL, PIERRE ET AL. (1972) « Visages Romantiques », in *Histoire de la Littérature Française XIX^e et XX^e Siècle*. Paris : Bordas Éditions, pp. 474-475.
- CANAVAGGIO, JEAN (2016) *Les Espagnes de Mérimée*. Madrid : Centro de Estudios Europa Hispánica.
- CANTERA ORTÍZ DE URBINA, JESUS (2002) « Las Cartas de Próspero Mérimée en relación con sus viajes a España », *L'ull crític*, n.º 7, pp. 85-94. [Disponible sur <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=798621> ; 21/02/2021]
- CARLIER, MARIE-CAROLINE (1988) « Prosper Mérimée », in *XIX^e Siècle. Itinéraires Littéraires*. Paris : Hatier Scolaire, pp. 202-208.
- DEREMETZ, ALAIN (1994) « Petite Histoire des Définitions du Mythe. Le Mythe : un Concept ou un nom ? », in *Mythe & Création*. Lille : Presses Universitaires de Lille, pp. 15-32.
- GENER-SALA, RAMON (2015) « *Carmen* », *This is Opera*, 1ère diffusion de l'émission le 8 mars. [Disponible sur <https://www.rtve.es/alacarta/videos/this-is-opera/this-is-opera-carmen/3032978/> ; 22/02/2021]
- GERONIMI, MARTINE (2006) « L'Orient, géographie imaginaire : les écrivains français et les villes de désir », *Désirs d'Orient*, 25, n° 2, pp. 13-18. [Disponible sur <https://journals.openedition.org/teoros/1470?file> ; 04/03/2021]
- LAGARDE, ANDRE ET MICHARD, LAURENT (2003) « Mérimée », in *XIX^e siècle*. Paris : Bordas éditions, pp. 346-349.

- MAINGUENEAU, DOMINIQUE (2002) « Esthétique de la femme fatale », in Jacques André (éd.), *Fatalités du féminin*. Paris : Presses Universitaires de France, pp. 43-67. [Disponible sur <https://www.cairn.info/fatalites-du-feminin--9782130528333-page-43.htm> ; 17/05/2021]
- MÉRIMÉE, PROSPER (1833) *Lettres d'Espagne*. Paris : Casimiro, 2020.
- MÉRIMÉE, PROSPER (1847) *Carmen*. Paris : Pocket, 2019.
- MESA-LEIVA, EDUARDO (2020) « *Carmen*, el mito en constante transformación », in *La Vanguardia*, le 3 mars 2020. [Disponible sur <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200303/473910171455/carmen-prosper-merimee-georges-bizet-literatura-cine-opera-moda-tauromaquia-feminismo.html> ; 21/02/2021]
- MITTERAND, HENRI (éd.) (1986) « Le Romantisme et le roman », in *Littérature et XIX^e Siècle*. Paris : Nathan, p. 164.
- OZWALD, THIERRY (2002) « De l'empêchement lyrique de la nouvelle : nouvelle et livret d'opéra », *Littérature*, n.º 127, pp. 29-39. [Disponible sur <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=679953> ; 21/02/2021]
- OZWALD, THIERRY (2006) « Croquis, esquisses et clichés *Lettres d'Espagne* de Mérimée », *Anales de Filología Francesa*, n.º 14, pp. 187-198. [Disponible sur <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2297399> ; 09/03/2021]
- PONTIER, PIERRE (2007) « Mérimée et l'interprétation du mythe », *ANABASE, Traditions et Réceptions de l'Antiquité*, n.º 5, pp. 59-76. [Disponible sur <https://doi.org/10.4000/anabases.3074> ; 19/02/2021]
- RAMÓN-TRIVES, FRANCISCO ET PRÉNERON-VINCHE, PAULA (2006) *Un Mito Español en la Literatura Francesa : La Carmen de Mérimée*. Alicante : Universidad de Alicante-Servicio de Publicaciones.
- RISCO-SALANOVA, CRISTINA (1993) « Sortilegios y venganzas », in *Realismo y Ficción en la Narrativa Fantástica de Prosper Mérimée*. Valladolid : Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, pp. 48-62.
- SENTAURENS, JEAN (2006) « La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles. El fabuloso destino del 'cuentecillo gracioso' de la Señora de Montijo », en BRUÑA CUEVAS, MANUEL *et al.* (coords.), *La Cultura del Otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla : Universidad de Sevilla, pp. 1-14. [Disponible sur <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046858> ; 21/02/2021]
- STRYIENSKI, CASIMIR (ed.) (1898) *Sept Lettres de Mérimée à Stendhal*. Rotterdam, aux frais de la compagnie. [Disponible sur <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10559006> ; 03/03/2021]
- VERA-VALANZA, M^a TERESA ET MELÉNDEZ-MALAVÉ, NATALIA (2008) « El Mito de Carmen: Exotismo, Romanticismo e Identidad », *Ámbitos*, n.º17, pp. 343-354. [Disponible sur <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16812702021> ; 10/04/2021]